Univ. of
Toronto
Library

LA VERSIFICATION DE FRÉDÉRIC MISTRAL

L Prov
M6787
·Yr

EMILE RIPERT

PROFESSEUR AGRÉGÉ AU LYCÉE DE MARSEILLE
CHARGÉ DU COURS DE LANGUE ET DE LITTÉRATURE PROVENÇALE A LA FACULTÉ DES LETTRES
DE L'UNIVERSITÉ D'AIX-MARSEILLE

LA VERSIFICATION
DE
FRÉDÉRIC MISTRAL

Veici lou grand Mistrau
Jamai las, jamai rau...
(Th. AUBANEL).

148210
4|2|19

PARIS
Librairie Ancienne H. CHAMPION, Editeur
ÉDOUARD CHAMPION
5, Quai Malaquais.

AIX-EN-PROVENCE
AUGUSTE DRAGON
Libraire-Editeur
Place des Prêcheurs.

Tous droits réservés

DU MÊME AUTEUR

Poésies

Le Chemin Blanc, poésies. Bibliothèque Charpentier. Fasquelle, éditeur. Paris, 1904. 1 volume, 3 fr. 50.

Le Golfe d'Amour, poème. Edition du *Feu*. Falque, éditeur. Paris, 1908. 1 vol. (épuisé).

La Terre des Lauriers, poèmes. Bernard Grasset, éditeur. Paris, 1912. (Prix national de poésie), 1 vol., 3 fr. 50.

Critique

La Renaissance Provençale (1800-1860). Champion et Dragon, édit. Paris-Aix, 1918. 1 vol. in-8°, 15 fr.

Pour paraître prochainement

Au pays de Joffre, voyage en Roussillon. Bossard, édit., 1 vol.

L'Or du Soleil, roman.

La Sirène blessée, poèmes.

A Maurice Faure,

AU POÈTE,

AU MAJORAL DU FÉLIBRIGE,

AU MINISTRE DE L'INSTRUCTION PUBLIQUE,

qui, le premier, introduisit dans l'enseignement
les Etudes Régionales,

Hommage respectueux et reconnaissant

INTRODUCTION

La poésie de Mistral a suscité d'innombrables études, mais quels moyens techniques Mistral a-t-il su mettre au service de son inspiration, c'est là ce que peu de gens ont songé à se demander. Il est plus aisé de faire quelques couplets sur la vertu du soleil et le chant des cigales que de lire patiemment des vers en cherchant à savoir comment ils sont faits ; il est plus agréable d'écouter le chant d'une flûte que d'en démonter le mécanisme.

Ce mécanisme pourtant, il ne manque point d'intérêt, tant pour le public que pour les poètes curieux de connaître toutes les ressources de leur art.

En cet art, Mistral, tout inspiré qu'il fût, a été un ouvrier très habile ; à feuilleter ses œuvres on est étonné d'abord de la variété des formes rythmiques qu'elles présentent, de leur nouveauté tout aussi bien, enfin de leur justesse et de leur noble harmonie. De *Mirèio* jusqu'aux dernières chansons contenues dans *Lis Oulivado*, c'est une diversité constante, qu'on ne peut pas appeler un progrès, puisque la forme de *Mirèio* est déjà parfaite, non plus qu'une décadence,

puisque le dernier recueil du poète se clôt par un poème qui restera peut-être comme l'une de ses plus pures inspirations et de ses plus parfaites réussites.

Je veux étudier ici l'art de Mistral, en tant qu'il est individuel, et non pas les points de détail par lesquels la technique provençale diffère de la technique française et qu'on retrouve chez tous les poètes provençaux. J'ai l'occasion d'en parler dès les premiers chapitres, mais c'est pour mieux faire comprendre comment Mistral traite et utilise ces différences.

J'essaie donc de montrer le poète organisant dès le début sa prosodie et sa métrique selon l'exemple de ses meilleurs devanciers, selon la tradition littéraire et populaire de son pays, selon le bon sens et l'harmonie. Quand il est en possession de son instrument, dès ses débuts il le manie en maître, en créant la strophe de *Mirèio*. Par la suite son art trouve d'autres façons de s'exprimer ; je les analyse à mesure qu'elles se présentent.

Une telle étude ne saurait diminuer en rien l'admiration que tous professent à l'endroit d'un des plus grands poètes qu'ait portés le sol de la Gaule romaine ; elle l'augmenterait plutôt. Il n'est pas nécessaire que Mistral ait été le laboureur rêvé par Lamartine ; sa profonde culture n'a point porté tort à la spontanéité de son inspiration ; l'homme qui a écrit le *Trésor du Félibrige* est plus qu'un lettré, c'est un érudit. Et poète, il a su tout le prix d'une technique impeccable ; ainsi satisfait-il à la fois, rare miracle, les simples et les lettrés.

On pourra se reporter avec intérêt à deux études qui ont précédé celle-ci, mais qui, d'ailleurs, n'avaient

point le même dessein ; l'une, due à l'excellent poète Raoul Gineste, est un traité de prosodie et de métrique provençales [1], l'autre est une étude de prosodie mistralienne, qui contient nombre de remarques utiles, mais où la bonne volonté de l'auteur a parfois été desservie par la connaissance imparfaite qu'il a eue de la langue provençale et surtout de sa prononciation [2].

Le plus simple, d'ailleurs, si l'on veut bien nous suivre pendant cette courte étude, est de se reporter aux œuvres de Mistral. Pour *Mirèio* et *Calendau* toute édition sera bonne, puisque je donne mes citations par chant et par strophe ; pour les autres œuvres, je me suis servi de l'édition Lemerre [3].

J'ajoute que cette étude, si elle peut intéresser tous ceux qui s'occupent de poésie provençale, ne serait point lue sans profit par ceux que préoccupe l'avenir de la poésie française, par ceux qui demandent pour sa prosodie la conciliation de ses doctrines traditionnelles avec les nécessités de son assouplissement progressif. On y verra comment Mistral a su justement concilier dans une harmonie parfaite ces deux tendan-

[1] V. *Le Provençal de Paris*, 15, Faubourg Montmartre, Paris. Feuilleton du 10 mars au 4 août 1912.

[2] V. Arthur Buchenau : *Zum Versbau Mistral, inaugural dissertation*, Marburg, 1901, 134 p. — L'étude, très documentée, a d'ailleurs la lourdeur des travaux d'érudition germaniques ; v. aussi quelques indications dans la Préface de Kochswitz à son édition de *Mirèio*, Marburg, Elwert., 1900.

[3] Pour plus de commodité, j'abrège les titres de ces œuvres dans les citations : *Cal. : Calendau ; Isclo : Lis Isclo d'or ; Nerto : Nerto ; R. Jano : La Rèino Jano ; Rose : Lou Pouèmo dóu Rose : Ouliv. : Lis Oulivado.* Certains poèmes de Mistral publiés dans l'*Armana prouvençau* (Roumanille, Avignon, 1854-1917) n'ont pas été recueillis dans ses œuvres.

ces divergentes. Son exemple est excellent à proposer aux jeunes poètes de France.

Je terminais la rédaction de ces pages au moment même où la mort couchait dans sa tombe de Maillane le grand poète auquel j'aurais voulu pieusement les soumettre.

Depuis plus de trois ans, la grande tourmente qui s'est élevée en août 1914 ne m'avait pas permis de les livrer à l'impression. Si j'ose aujourd'hui les présenter au public, c'est dans la conviction que les peuples latins, libérés du germanisme, honoreront le nom de Frédéric Mistral comme celui d'un des meilleurs ouvriers de cette Latinité qu'a sauvée sur la Marne l'héroïsme des soldats français. Puisse cette modeste étude contribuer pour sa part à la gloire, toujours plus rayonnante, du maître vénéré qui fut mon premier guide dans la voie lumineuse de la poésie provençale.

Novembre 1917.

La Versification de Frédéric Mistral

CHAPITRE PREMIER

L'hiatus — La contraction — L'élision Les consonnes euphoniques.

Avant d'aborder l'étude des moyens techniques par lesquels Mistral se distingue des autres poètes provençaux, examinons d'abord brièvement comment, d'accord avec ses amis, il pose les principes d'une prosodie et d'une métrique provençales.

Ces principes, il les trouve dans la tradition de la poésie provençale depuis les troubadours jusqu'aux poètes contemporains : comme le vers français, le vers provençal est déterminé par le nombre des syllabes et par la rime ; tous les vers existent, depuis les vers d'une syllabe jusqu'aux vers de douze ; les vers les plus employés sont l'alexandrin, le décasyllabe, l'octosyllabe, les vers de sept et six syllabes.

En somme les trois questions les plus contestées étaient, à l'époque où Mistral commençait à écrire, celle de l'hiatus, de la valeur des syllabes et de la rime.

Nous allons successivement examiner ces trois questions et voir quelle est, à propos de chacune d'elles, la pratique de Mistral.

La question de l'hiatus ne se pose pas dans la poésie provençale ou plutôt elle se rattache étroitement à celle de l'élision et des consonnes euphoniques, et par là même elle est résolue.

L'hiatus en français vient tout simplement de deux faits :

1° Le fait qu'on ne peut élider toujours une voyelle et même qu'on ne peut, la plupart du temps, faire cette élision que s'il s'agit d'un *e* muet; 2° que l'on ne peut, dans l'usage littéraire, introduire les consonnes euphoniques que l'usage populaire autorise pour éviter l'hiatus, par exemple le *t* dans : « Malbrough s'en va-t-en guerre ». Le *t* n'est admis que dans le tour : a-*t*-il, a-*t*-elle, et le français ne connaît point littérairement d'autres consonnes euphoniques.

Il en va bien autrement en provençal ; langue parlée et non écrite, ou peu écrite, depuis des siècles, langue naturellement harmonieuse, langue pratiquée par des populations indolentes qui suivent la loi du moindre effort, tout ce qui facilite la prononciation y est naturellement autorisé. D'où l'habitude des élisions fréquentes et l'introduction des consonnes euphoniques.

En français, seul l'*e* muet s'élide toujours devant une voyelle, et quelquefois l'*i* et l'*a* dans la conjonction *si* et dans le pronom défini : *s'il vient*, *l'armée*. En provençal les voyelles *e*, *i*, *o* s'élident tout naturellement quand elles sont atones :

> Liuen de soun tendr*e* amair*e* es apensamentido...
> Plagnès-la, que d'amour la chat*o* es malautouno [1]...
> ... Zóu ! lá vendèm*i* à plen barrau [2].

[1] Roumanille : *Lis Oubreto*, p. 60 (Avignon, Roumanille, 1860).
[2] Mistral : *Isclo*, p. 54.

Cette élision, toute naturelle, ne se marque point par une apostrophe, pas plus que celle de l'*e* muet en français. Mistral la pratique à tout instant. Il n'y a rien à remarquer à ce sujet.

Ce qui est plus caractéristique de l'usage provençal, c'est l'élision possible de toutes les voyelles devant une autre voyelle par une sorte de contraction, où tantôt c'est la voyelle finale du mot précédent qui s'élide, tantôt c'est la voyelle initiale du mot suivant.

Voici quelques exemples :

Elision de l'a final [1]. Elle est assez rare ; en voici un exemple chez Aubanel :

> Ah ! ta maneto bruno e caudo,
> Mete-l'aqui dedins ma man [2].

Encore n'est-ce là qu'une façon d'orthographier ; car l'on pourrait écrire :

> Mete-la 'qui dedins ma man,

en faisant l'élision de l'*a* initial de *aqui*, ce qui se produit plus fréquemment.

Voici l'exemple d'une élision, ou plutôt d'une contraction hardie risquée par Mistral et qu'il se garde de souligner par une apostrophe :

> Estalouir*a au* soulèu subre l'areno [3]...

Ce n'est point ici une véritable élision, — car le mot

[1] Il s'agit bien entendu de l'*a* accentué, l'*a* atone ne se rencontrant que dans le dialecte languedocien, comme équivalent de l'*o* atone provençal.

[2] Aubanel, *La Miougrano entreduberto* (Avignon, Roumanille, 1860, I, 6).

[3] *Rose*, chant VI, L.

estalouiza écrit *estalouiz'* ne serait plus compréhensible; il s'agit d'une crase, qui fait du son *a - au* une véritable triphtongue. Le cas est rare, et la plupart du temps ce n'est point l'*a* final qui s'élide, c'est la voyelle initiale qui le suit.

Elision de l'é final. L'exemple le plus caractéristique est donné par l'expression populaire em'acò - em*é* acò. Cette expression est constamment employée par tous les poètes provençaux et Mistral en fait souvent usage[1].

L'élision de l'*e* est aussi usuelle dans l'expression *i'a* ou *n' i' a pas* = *ié* a - ne *ié a* pas, expression constamment employée par tous les poètes provençaux, en dépit de l'hiatus qui en résulte, hiatus qui n'a été admis définitivement que par les poètes français modernes dans l'expression : *Il y a.*

En dehors de ces cas[2], où l'élision est due à l'usage constant, l'élision de l'*e* final est rare, et je n'en ai point trouvé d'exemple, — car c'est plutôt la voyelle initiale du mot suivant qui s'élide en ce cas, comme l'*a*.

L'élision de l'i final (non atone), ne se fait point et Mistral se conforme à cet usage. Il en est de même de *l'élision de l'o final (non atone)*, — et cela est bien facile à comprendre, puisque dans ces conditions ni cet *i* ni cet *o* accentués ne se distingueraient de l'*i* et de l'*o* atones.

Point d'élision non plus de l'*u* final.

En somme, le cas le plus fréquent est l'élision de la voyelle *initiale*. En voici des exemples :

[1] L'élision de *e* dans *emé* se fait devant toute voyelle : « Em'un calot cremesin ». Mistral, *Iòclo*, page 130.

[2] Citons encore l'élision de l'*e* dans se, qui signifie *si* : S'avès, et de l'*e* dans *me* qui signifie *moi* : *M'en fau*, et même dans *que* : Cresias pas qu'à la fin...

Elision de l'a initial.

Ah ! *'cò'ò* un tenamen di pu fort de la Crau
(*Mir.*, I, str. 8).

pour :

Ah ! *acò èò* un tenamen...

On a là une double élision de l'*a* et de l'*e* initial, ou encore :

E' quelo bello font que raio en un pesquié
(*Mir.*, I, str. 13).

Une pareille élision n'est pas empêchée par la présence d'un *ò* qui, d'ordinaire, se prononce :

Parlas au nom de Diéu ! Boni gènt que sia' qui [1] = *òiaò aqui.*

Toutefois cette élision ne se produit guère qu'en des mots usuels et faciles à reconnaître, tel que *acò, aqui, aquelo* ; encore se produit-elle surtout devant un autre *a,* comme dans deux des exemples cités plus haut, de telle sorte qu'il y a fusion de deux *a*, une sorte de crase plutôt qu'une élision véritable [2].

Elision de l'e initial.

On le trouve très fréquemment dans la conjonction *emé* (avec). Ex : e 'm'aco = e *emé* acò.

E' m'acò ris sus li lauseto
(*Cal.*, II, str. 4).
L'aguèron bèu cerca 'mé la partego
(*Rose*, VI, 11).
M'aurien jita 'mé pleno bourso [3]
(*Cal.*, II, str. 6).

[1] Mistral, cité par R. Gineste : *Provençal de Paris*, 7 avril 1912.

[2] On trouve chez Mistral quelques exemples d'élision d'*a* initial en d'autres mots que les mots usuels. Ainsi : S'ané'seta su'n barrulaire. (*Mir.* I, str. 15) = S'anè *asseta sus un.*

[3] *Emé* avec la double élision possible arrive à n'être plus qu'un m :

Car fau pas boufouna' m'aquéli roco
O' m'aquéli graviero...
(*Rose*, II, XXI).

Cette élision se trouve aussi dans le verbe être, par exemple à la troisième personne.

Ah ! 'cò 's un tenamen di pu fort de la Crau...
(*Mir.*, I, str. 8).

Ah ! *acò es* un tenamen...

De même à l'imparfait *èro*.

Certo, acò' ro un bèu drole, e di miéu estampa.
Certo, acò èro.
(*Mir.*, I, str. 16).

De même dans le mot *encaro*, encore, très usité.

Lou soulèu avié' *ncaro* un parèu d'ouro d'aut.
Lou soulèu avié encaro.
(*Mir.*, V, str. 1).

Cette élision est si fréquente que le mot *encaro* se combinant avec *pas* a donné un mot nouveau : *pancaro* ou *panca* (pas encore) = *pas encaro*. L's ne se prononçant pas, la crase se produit tout naturellement.

Mistral pratique cette élision en d'autres cas ; en voici un exemple :

En tout cas, o'speia, d'abord que vas d'alin = o *e*speia.
(*Mir.*, V, str. 24).

Avié 'stroupa si mancho = *e*stroupa
(*Mir.*, IV, str. 65).

Comme celle de l'*a*, l'élision de l'*e* initial n'est pas empêchée par la présence d'un *h*, qui se prononce d'ordinaire. Ainsi Mistral écrit :

Me passarias 'mé ma cavalo : Me passarias *emé* ma cavalo.
(*Mir.*, V, str. 61).

L'élision de l'i initial ne se fait pas plus que celle de l'i final. Ainsi Mistral écrit :

E iéu, per nourriguiero
(*Rose*, VI, 51).

sans qu'il y ait hiatus au point de vue de la prosodie provençale, nous le verrons.

L'élision de l'*o* initial ne se fait pas davantage. Par contre très fréquente est l'élision de l'*u*, surtout dans l'article indéfini *un*, *uno*.

De se marida '*mé 'n* gibous = *emé un*.
(Roumanille, *Oubr.*, 1-3).

L'*a*viè 'no fes un Rèi
(Aubanel, *Miougr.*, 1-10).

Respoundeguè 'no voues galoio
(*Mir.*, v, str. 62).

Aniue se 'n-cop la luno dono
(*Isclo*, p. 270).

Noun ! es pa'n sounge que m'embulo
(*Mir.*, vii, str. 6).

Cette élision est constante devant l'*e* et l'*a* et n'est même pas empêchée par un *s* ; on le voit d'après le dernier exemple. Mais là encore parler d'élision n'est pas employer le terme exact, car c'est une sorte de crase, où, si affaibli qu'il soit, le son de l'*u* doit subsister dans la prononciation.

A plus forte raison une pareille contraction se fait en contact avec l'*u* :

Agu'n pichot...
(*Rose*, vi, 11).

Mais elle n'est point usitée dans d'autres mots que *un*, *uno*.

D'ailleurs ces contractions ou élisions sont d'usage courant et se trouvent aussi bien en prose qu'en vers.

Un autre moyen qu'offre le provençal pour éviter l'hiatus, c'est d'insérer entre les voyelles qui se choquent une consonne euphonique. Cela aussi est d'un usage courant, et cet usage a été adopté par tous les poètes : les consonnes euphoniques sont généralement *z*, *t*, *n*, *en*. C'est le peuple qui les a introduites, par sentiment de l'harmonie, et leur emploi, pas plus que celui des contractions, n'est arbitraire chez les poètes.

En voici quelques exemples :

Que de Coundriéu à -*n*- Arle, i jour de voto
(*Rose*, I, III).
Hoi ! sias jamai estadó *en* Arle:
(*Mir.*, VIII, str. 42).
... Lou Rose, gràci à -*n*- èli
(*Rose*, I, III).

De même l'expression : vai-*t*-en, en français va-*t*-en. Mistral écrit :

Venien, à la capello-z-auto.
(*Mir.*, XII, str. 8).

pour éviter l'élision de l'*o* dans *capello*, ce qui aurait rendu le mot peu compréhensible. En général, les lettres euphoniques sont introduites quand l'élision ou la contraction sont impossibles, à moins d'altérer le sens ou de le rendre obscur.

En adoptant le système de l'orthographe phonétique, il y avait danger, pour les Félibres, d'introduire des hiatus par la chute de certaines consonnes, *z* de l'infinitif, *t* du participe, *s* du pluriel. A vrai dire, compter sur ces lettres qui ne se prononçaient plus pour éviter l'hiatus, c'eût été employer un subterfuge, dont les poètes français ont usé quelquefois, mais que les poètes provençaux devaient s'interdire, puisque toute leur prosodie repose sur l'usage populaire. Y renoncer c'était donc faire œuvre de franchise. Toutefois il se trouve que parfois, pour une raison d'euphonie, l'usage ayant maintenu devant une voyelle la prononciation de l's au pluriel ou de telles autres lettres, les Félibres et Mistral ont suivi cet usage et par exemple écrit : de grand*s* aubre, de pou*lits* abit, li bel*lis* Arlatenco, ou encore : nue*ch* e jour - anè dre*ch* à l'orme, mie*cho*-ouro, Mounfort a di*ch* à soun armado [1]. (F. Gras).

[1] Cité par Raoul Gineste, *Provençal de Paris*, 7 avril 1912. Cf. aussi Mistral (*Rose*, II, XX). Quauqui*s* anèu de vèire. Roumanille (*Oubreto*, p. 75). Nòsti pauri*s* enfant...

De toutes façons on voit que la langue provençale, évitant habituellement l'hiatus, les poètes provençaux n'ont pas eu à se préoccuper de cette question qui a si fort inquiété les poètes français.

Toutefois à un lecteur non averti il semble que les vers provençaux soient tout remplis d'hiatus. Mistral n'écrit-il pas au début de *Calendau* :

Cantarai, se Déiu *vòu, un* enfant de Cassis...
(*Cal.*, I, str. 1).

ou encore dans *Mirèio* :

E lou grand Di*éu* emé sis ange.
(VIII, str. 77).

ou encore :

Grèu e continuous coume lou jafaret.
(Ibid., str. 80).

et ainsi continuellement chez tous les poètes de Font-Ségugne.

Avant eux il n'y avait point à ce sujet de règles précises ; certains, comme Bellot, Thouron[1], évitaient l'hiatus par habitude du français ; d'autres transgressaient cette règle. Chailan[1] déclarait hardiment :

« Per ieou n'es pas tout un, à l'hiatus foou gràci,
Bèn souvènt à pé-just sur la testo li passi ;
Car sieou pas tant fada d'anar mi rendre esclaou
D'uno reglo aprés tout que fach ni bèn ni maou,
L'hiatus en patois blesso jamai l'auriho... [2]

et il invoquait l'exemple de Gros, de l'abbé Favre et Germain, poètes du XVIII[e] siècle et de l'Aixois, Diouloufet.

[1] V. sur ces poètes notre ouvrage *La Renaissance Provençale*, 3[e] partie, ch. I et II. (Champion et Dragon, édit., Paris-Aix).

[2] Pour moi ce n'est pas tout un, à l'hiatus je fais grâce,
Bien souvent à pieds joints sur sa tête je passe,
Car je ne suis pas si sot d'aller me rendre esclave
D'une règle après tout qui ne fait ni bien ni mal ;
L'hiatus en patois ne blesse jamais l'oreille.
(*Lou Gangui*, p. 222, Marseille, 1839).

Même opinion chez le marquis de la Fare-Alais.

...Ses éditeurs le louent de ce courage :

« Du reste, ajoutent-ils[1], l'emploi qu'il a fait de l'hiatus se réduit à la rencontre d'une diphtongue ou d'une triphtongue finale avec une voyelle initiale, comme dans ces vers :

Se *vei encaro* à Coudourous...
Tout d'un co *fai un* en-avan...
Per dina, *mardiou ! à* la tasso...
E de que li *foou au* pouèto...

« Or voici ce qu'il prétend et que nous trouvons très juste. La diphtongue ou triphtongue n'est à proprement parler qu'une seule syllabe tonique ; à ce titre elle ne peut s'élider et corollairement il devrait y avoir un hiatus dans sa rencontre avec une voyelle. Mais cependant, comme la partie muette de cette syllabe se fait légèrement sentir, cette partie s'élide et, tout en s'élidant, on la sent encore mouiller l'entre-deux des voyelles qui restent en présence et amortir le choc, le heurtement qui sans cela serait clair et sec. Et en effet l'élision de cette partie muette n'est pas complète. Prenons pour instrument de comparaison le troisième vers ci-dessus. Si la partie muette s'élidait en entier, il resterait seulement :

Per dina mardi à la tasso...

ce qui serait un hiatus de la plus grosse espèce.

« Mais l'élision est loin d'être absolue et l'on sent chaque lettre élidée résonner entre les deux toniques ; elles existent, mais ne comptent pas, pareilles aux trilles et aux notes d'agrément qui voltigent sur la note tonique, sans l'entamer et sans troubler la mesure ni le rythme musical.

[1] *Las Castagnados*, Préface, 2e édit., Alais, 1851.

« Avec nos oreilles classiquement françaises, nous percevons difficilement les délicates distinctions qui sont sans analogue dans nos rudiments. Mais n'oublions pas que la cansounette patoise est de la vraie musique et qu'elle doit plutôt ses comptes au solfège qu'à la grammaire.

« Nous soutenons au surplus qu'il n'y a pas trace du hiatus *(sic)* dans l'espèce et nous défions l'oreille la plus chatouilleuse de trouver du rocailleux et du heurté dans les vers cités plus haut. »

J'ai tenu à citer ces remarques fort justes, et qui nous donnent le secret de la règle adoptée définitivement par les Félibres ; l'hiatus d'une voyelle avec une diphtongue ou une triphtongue est considéré comme légitime.

Les exemples de cet usage sont innombrables chez Mistral, comme chez ses amis :

Escouto un *pau a*questo aubado
(*Mir.*, III, Chanson de Magali).

Quau noun fai ma*u e*n efet noun mau penso
(*Isclo*, p. 160).

De vin d'Ampuis, bé*u a*quelo boumbouno...
(*Rose*, II, XX).

Se van crousant di batè*u i* fenestro.
(*Rose*, ibid.).

S'es roustido lou co*ui e* la caro au soulèu
(*Mir.*, II, str. 17).

A cop de poung, de pa*u* et de partego.
(*Rose*, II, XXII).

Se f*ai i* mes d'estiéu l'escourregudo.
(Ibid., II, XXIII).

Généralement la diphtongue est la première dans cette sorte d'hiatus, et cela se comprend aisément, car l'on compte sur le son mouillé et feutré, pour ainsi dire, de cette diphtongue, on compte sur ce qu'elle a de souple et de mou pour amortir le choc de la voyelle

qui suit. Au cas contraire, l'effet ne se produirait pas, car il faut après le son d'une voyelle attaquer tout de suite le son d'une autre voyelle, sans que rien l'ait adouci. Aussi trouve-t-on rarement des hiatus comme celui-ci :

Aguès pieta d'*èu* e de *iéu*
(Roumanille; *Oubreto*, p. 179).

Dans ce seul vers on peut mesurer la différence d'harmonie qu'il y a entre le premier hiatus où la diphtongue ou triphtongue précède la voyelle et le second où elle le suit.

On trouve cependant, même chez Mistral, quelques exemples de ces hiatus, surtout dans l'expression : *e iéu...* [1]

Agu'n pichot - *e iéu*, per nourriguiero...
(*Rose*, VI, LI).

Plus souvent il y a élision de la voyelle devant la diphtongue, même quand cette élision est violente, comme celle que nous avons citée :

Estalouiza *au* soulèu
(*Rose*, VI, L).

Certains hiatus de voyelles sont autorisés par l'usage ainsi l'hiatus *i'a*, produit de la contraction de *ié a*. Mistral le pratique constamment, mais à vrai dire il n'y a pas hiatus, car *i' a* devient une seule syllabe et ne compte que pour telle dans la mesure du vers.

Ainsi :

Sus chasco flour *i' a* soum abiho... (8 syllabes)
(Roumanille, *Oubreto*, I, 8).

N' 'i a que l'an entre-vist, dintre li lono (10 syllabes)
(Mistral, *Rose*, VI, L).

[1] On trouve aussi l'hiatus : *de iéu* : Que noun *de iéu* fasies un astre. (*Miz.*, VI, str. 15). Le vers suivant : *A - n - èu* lou gran, à *iéu* la paio (Ibid.), où le premier hiatus est évité par une consonne euphonique, indique bien le rôle de l'*i* qui mouille l'hiatus pour ainsi dire et dispense de la consonne euphonique.

Par assimilation l'hiatus de *ié* avec un mot commençant par une autre voyelle est autorisé, ou plutôt *ié* avec *é* élidé arrive à former diphtongue avec la voyelle suivante. Ainsi Mistral écrit :

I' avié de femo - anen, - de malurouso (10 syllabes)
(*Rose*, IV, XXXVII).

Dèu espera li sòu que chasque an *i' a*dusiéu [1] (12 syllabes)
(*Isclo*, p. 262).

*I' e*nsignes la (4 syll.)
Draiolo
(*Isclo*, p. 296).

En partant de ce principe que *i' a* ou *i' e* devient une véritable diphtongue, sa rencontre avec une voyelle est autorisée, et Roumanille peut écrire :

Se *i' es*carrabihè
(*Oub.*, I, 4).

et Mistral :

L'Astre que *i' es* en gravaduro...
(*Cal.*, I, str. 52).

On trouve même l'hiatus de cette expression avec une diphtongue :

E lou soulèu *i' u*sclo la caro...
(*Mir.*, IV, str. 68).

D'ailleurs la rencontre de deux diphtongues ou triphtongues n'est pas formellement interdite, et nous trouvons chez Mistral :

[1] D'autres fois, mais rarement, *i' a* compte pour deux syllabes. Ainsi dans ce vers de 12 syllabes : Plantère *i' a* dous an ; quand la caud escandiho... (*Isclo*, p. 262) tout près de celui cité plus haut, où *i' adusiéu* égale trois syllabes. Par contre, d'autres fois, la contraction est encore plus forte :
Ausès-me, pai ! *I' a' n* labouraire (pour *Ié a un* labouraire), 8 syllabes (*Mir.*, VI, str. 17).

Que nous menaço tóuti, emai belèu, *ourrour* !
(*R. Jano*, acte II, sc. II).

Il est vrai que la virgule ici amortit le choc. Mais à vrai dire y-a-t-il choc ? Tout homme qui sera suffisamment exercé à la prononciation provençale dira le contraire : - loin qu'il y ait choc il y a plutôt fusion et pénétration des sons, qui se lient d'un mot à l'autre. Il n'y a ici nulle comparaison avec ce qui se passe en français.

Pour une raison semblable, l'hiatus d'une syllabe nasale avec une voyelle ou même une autre nasale n'est pas interdit. Roumanille écrit :

Gai pastourèu, venè*n en*sèn...
(*Noëls*, I).
Si quinge an so*un en* flour...
(*Oubr.*, II, 7).
Amo li parpaioun, flour que volo*n au* champ
(Ibid.).

Mistral écrit :

Eri*an au tèm*s que li terrado...
(*Mir.*, VI, str. 23).
Venien, br*un e* poussous, meissouna nôsti champ
(Ibid.).
Quenti blad dru ! fasi*an en* troupo...
(Ibid., str. 25).

Mistral écrit même :

Ma languiso*un*, a*i* ! *es* mourtalo !...
(*Isclo*, p. 372).

Quant à l'hiatus qui résulte en français de l'*e* muet à la fin d'un mot tel que joi*e*, patri*e*, monnai*e*, il existe en provençal de par l'élision de l'*o* atone.

Ainsi :

Fasènt, Patrio, *au*si ta voues que bramo.
(*Isclo*, p. 64).

Mais l'hiatus en provençal est d'autant moins sensi-

ble que l'élision de l'*o* atone est plus nécessaire que celle de l'*e* muet en français.

Cela est si vrai que cet *o* atone, peut ne pas s'élider. Roumanille écrit :

De la sue*io* mounte as charpina toun ounour
(*Oubr.*, II, 8).

Mistral :

Se fau mouri pèr la patr*io* grèco
(*Oulìv.*, p. 142).

Toutefois il se produit à ce sujet un fait assez curieux : dans certains mots, cet *o* atone ne compte point pour une syllabe, sans qu'il y ait pourtant nécessité de l'élider ; il est, pour ainsi dire, escamoté par la prononciation, ou plutôt peut-être l'*i* perd il devant l'*o* sa valeur syllabique.

En tout cas nous trouvons dans Roumanille :

Dins la grùp*io*, pécaire (6 syllabes)
(*Noëls*, II).

Dans Mistral :

Atiro, afogo, enmasco, enébr*io* si marit...
(*Cal.*, III, str. 52).
Au cèu uno candour que vous enébr*io* - Gisclo.
(*R. Jano*, acte I, sc. 1).
La malemparado ? - Ah ! sa nòv*io* lou sentié.
(*Cal.*, VI, str. 43).
Devourissien la nòv*io* blanquinello
(*Isclo*, p. 158).
*Nèsci*o, fuge au balcoun e cabusso eilabas [1]
(*Cal.*, XI, str. 29).
Qu'enràb*io* vènt de mar e tramountano
(*Isclo*, p. 102).

Dans Aubanel :

Anen, dins lou mirau, nòv*io*, miraio-te...
(*Miòug*. p. 262).

[1] Voir aussi *Cal.*, III. str. 65 : sùpio, s'agrùpio, lùpio.

Dans tous ces vers l'*o* atone non élidé ne compte pourtant pas dans la mesure du vers, l'accent tonique portant sur la syllabe précédente, l'*o* atone compte à peine derrière l'*i* qu'il soutient simplement[1].

Sans doute on pourrait prolonger de telles remarques et citer des exemples plus nombreux de chacun des cas que nous avons envisagés[2]. Notre dessein, nous l'avons dit, n'est point de donner ici les règles d'une prosodie provençale, mais d'examiner comment Mistral les a comprises et les a mises en pratique.

Or, pour cette question des élisions, des contractions, des apostrophes et des hiatus nous constatons :

1° Que Mistral n'a point à ce sujet de technique qui lui soit propre et qu'il se conforme aux règles que suivent également ses amis d'Avignon, et notamment Aubanel et Roumanille.

2° Que ces règles sont basées uniquement sur l'usage populaire et sur le bon sens, et que, sous prétexte de faire œuvre littéraire, Mistral et ses amis n'ont point voulu jouer aux Malherbe ni aux Boileau de la poésie provençale.

Au contraire, ils se sont parfaitement rendu compte que l'usage était pour eux la meilleure loi, et, somme toute, se trouvant devant une langue très harmonieuse déjà, ils n'ont point éprouvé le besoin de lui donner, par des interdictions calquées sur la prosodie française, une harmonie factice. A cela Mistral a d'autant plus de mérite qu'il avait plus d'ambition littéraire que ses amis et que s'il eût été moins intelligent, il aurait pu être tenté de rejeter l'usage commun pour

[1] Il est d'ailleurs à remarquer que les formes nòvio, grùpio, nèscio sont propres au seul dialecte rhodanien, et qu'on a dans les autres dialectes provençaux les formes nòvi, grùpi, nèsci.

[2] Voir à ce sujet la thèse citée de Buchenau.

donner à sa langue une allure plus académique. Il n'en a pas eu besoin : sans s'écarter des habitudes ancestrales. il a su donner à sa prosodie toute l'harmonie, toute la dignité voulues.

En somme dans la question de l'hiatus son parti a été net ; il l'a pleinement admis. Il semble au premier abord que ce soit avec des restrictions et dans le cas spécial où il y a rencontre d'une diphtongue et d'une voyelle.

Mais qu'on y songe ; dans tous les autres cas l'hiatus est impossible, soit à cause des élisions, soit à cause des contractions, soit à cause de l'introduction des consonnes euphoniques.

Mistral. comme tous ses contemporains provençaux, s'est fié là-dessus à son oreille, et son oreille a été si juste qu'il serait difficile de relever dans ses vers une cacophonie. C'est en somme la seule règle intelligente en matière d'hiatus. Il faut louer Mistral et ses amis de l'avoir adoptée sans hésiter, en dépit des théoriciens français [1].

[1] Il est donc, à notre sens, parfaitement inutile de citer tous les cas où Mistral s'est cru autorisé à commenter ses hiatus. Sans l'avouer formellement, il admet implicitement l'hiatus, comme tous les poètes provençaux de sa génération ; M. Buchenau étudie durant des pages et avec de nombreux exemples l'hiatus chez Mistral : il ne se rend pas compte suffisamment que l'hiatus n'est pas chez lui l'exception, mais bien la règle.

CHAPITRE II

Valeur des syllabes.

Pour déterminer la valeur des syllabes, les poètes provençaux ont pris constamment pour règle, comme il convenait, l'usage populaire. Mais cet usage est parfois flottant et peut différer selon les régions et même les villages.

Le principe général, c'est que toutes les lettres se prononçant ou s'élidant et chaque émission de voix produisant une syllabe, il n'y a point, comme dans la prosodie française, de trompe-l'œil.

La seule question est celle des rencontres de voyelles, quand il s'agit de savoir si elles forment ou non des diphtongues et des triphtongues. En ce dernier cas elles ne comptent que pour une syllabe, dans le cas contraire elles comptent pour deux. Il peut y avoir à ce sujet quelques hésitations.

Voici quelques exemples et l'usage adopté par Mistral en ces cas-là :

Le plus important de ces cas est celui de la terminaison *ioun*, qui correspond au français *ion*. En français une telle terminaison compte pour deux syllabes : créati-on, admirati-on, li-on, etc. En provençal *ioun* ne compte que pour une syllabe, et cela est plus conforme à la prononciation quotidienne, à celle surtout du peuple méridional [1].

[1] Cette terminaison *ioun* devient *ien* dans le dialecte marseillais. Les poètes marseillais ne la comptent que pour une syllabe.

Toutefois Mistral pour les mots tels que *lioun*, le lion, *Lioun*, la ville de Lyon, compte deux syllabes :

Uno fes iéu me diguère :
Escalèn vers lou li-oun (7 syllabes).
(*Isclo*, p. 316).
Van parti de L*i-oun* à la primo aubo (10 syllabes).
(*Rose*, I, 1).

De même pour le mot *Sioun*, Sion :

Sus li cordello d'or de l'arpo de Sioun (12 syllabes)
(*Isclo*, p. 386).

La règle la plus généralement acceptée est que les voyelles qui se rencontrent se fondent en une syllabe, cela sans exception pour les diphtongues et triphtongues : ai, au, ei, eu, èu, óu, ou et aussi dans la plupart des autres cas, soit pour ia, ian, ias, iau, ie, iè, ièi, ien, ièu, iou, iòu, ious, oues, oui, ua, ué, ue, iue, uie.

Voici pourtant quelques exceptions recueillies dans Mistral et qui ont leur raison d'être :

ia est parfois de deux syllabes :

Ni *di-ademo* d'or ni mantèu de Damas
(*Mir.*, I, str. 2).

Ici le dédoublement du son correspond à l'idée de richesse et d'ampleur contenue dans le vers...

Tout desvar*i-a*, morne, avala, mauvesti
(*Mir.*, VII, str. 20).

La voix traîne sur desvar*i-a* pour traduire l'effet de lassitude physique et morale.

O belèu uno souleiado,
Faguè Vincèn, vous a'mbriado.
(*Mir.*, II, str. 51).

Ici la diérèse est nécessaire, du fait qu'il y a déjà une contraction par suite de l'élision de l'*e* de *embriado* devant l'*a* ; une nouvelle synérèse rendrait la prononciation trop difficile, trop écrasée, pour ainsi dire.

Et de la sorte on pourra trouver, je crois, une explication précise à toutes les diérèses semblables chez Mistral.

Ainsi *iau* qui forme ordinairement une seule syllabe : *miaula, bestiau,* en forme deux dans *empeziau*, sans doute pour traduire l'effet de largeur et de richesse :

> Sabe iéu, une coumtesso
> Qu'es dou sang empéri*au* [1]...
> (*Isclo*, p. 178).

Pour la même raison *ious* ordinairement d'une syllabe est de deux syllabes dans *glouzious, serious, misterious*.

> Lou maigre bras se desplegavo,
> Misteri-ous
> Mut, seri-ous,
> Pregavo... [2]
> (*Isclo*, p. 300).

ua forme parfois deux syllabes, ainsi dans *tua* :

> As t*u-a* quaucun, miserable...
> (*Mir.*, v, str. 65).
> ... E lou *tu-on*, o malan.
> (*Isclo*, p. 126).

Mistral se conforme à la règle française, d'après laquelle il y a diérèse après une double consonne, à moins que la première ne soit une liquide : on compte de la sorte pour trois syllabes ou*zri-er*, vou*dri-ez*, san*gli-er*, meur*tri-er*, etc., alors que lau*zier*, gue*rrier*, etc. ne valent que deux syllabes.

De même nous trouvons chez Mistral :

> La vour*riéu* veire deveni...
> (*Isclo*, p. 270).

où vour*riéu* égale deux syllabes.

[1] De même emperi-alo :
E dins li resplendour emperi-alo... (*Isclo*, p. 62).

[2] Ainsi dans *Mirèio*, VI, str. 79 : Porje majestu-ous, qu'amago, et VII, str. 80 : Grèu e continu-ous, comme lou jafaret.

De nòu rebastir*iéu* noste vièi castelas.
Di Bau far*iéu* ma capitalo...
(*Mir.*, III, str. 21).

mais par contre, tout de suite après, l'on a :

I' apoundr*i-éu* uno tourello...
E piei quand voud*zi-éu* un pauquet de soulas...
(Ibid.).

et encore :

Mirèio, voud*zi-éu* estrema dins moun sang...
(*Mir.*, v, str. 15).
Mai noun demouraras, veses ?... Quand saubri-éu
De t'estaca.
(*Mir.*, VII, str. 63).

De même avec *ien*, *ian*, etc. dans les formes verbales ou substantives.

Toutefois Mistral semble avoir hésité sur cette diérèse ; Buchenau (*op. cit.*, p. 40) donne des exemples en sens contraire de ceux que nous avons cités ; Mistral, d'après ces exemples contradictoires, semble avoir été tiraillé entre l'usage populaire, qui est constamment pour la synérèse, et l'habitude de la prosodie française qui est le plus souvent pour la diérèse. Mais Buchenau ayant traité ces questions avec beaucoup de détails, il est inutile de les reprendre ici longuement[1].

Ne prolongeons donc point ces remarques ni ces exemples, satisfaits d'avoir constaté que Mistral se con-

[1] Voir Buchenau, pages 36 à 62. Ainsi, dans la *R. Juno*, Mistral compte *Andzièu* et *voudzièu* pour deux syllabes seulement. Parti dans *Mirèio* de l'usage de la prosodie française, il semble avoir adopté par la suite un usage plus conforme à la véritable prononciation provençale, qui, par une sorte d'indolence, a une certaine tendance à la synérèse ; que l'on remarque d'ailleurs ce fait que le conditionnel de voulé (vouloir), présente les deux formes : *voudzièu* et *vouzzièu*, ce qui prouve bien combien les deux prononciations se rapprochent, puisqu'elles arrivent à se confondre.

forme avec tact à l'usage populaire, sans se laisser aller pourtant à la contraction trop facile qui diminue l'ampleur nécessaire au déploiement du vers, surtout du vers lyrique ou épique. Là encore nous sentons le juste équilibre entre l'inspiration populaire et l'éducation littéraire du poète [1].

---

[1] Pour la question de l'o muet, après une autre voyelle, voir le chapitre précédent.

CHAPITRE III

—

Les rimes

I. Distinction des rimes féminines et masculines
Leur alternance

Une question se posait, essentielle, devant les jeunes poètes provençaux qui voulaient faire en 1850 œuvre littéraire, la question de la rime. Allaient-ils s'en tenir aux règles de la prosodie française ou bien, pour une littérature qu'ils voulaient nouvelle, adopteraient-ils à ce sujet des lois particulières ?

A vrai dire nul d'entre eux ne songea d'abord à supprimer la rime : s'il arrive par deux fois à Roumanille d'écrire des sonnets non rimés [2], il ajoute prudemment en note : « Ces sonnets n'ont pas prouvé que la poésie provençale pouvait se passer de rimes [3] ». Si Mistral laisse parfois des vers sans rime, nous le verrons, ce n'est jamais que par exception, et la technique du

[2] *Oubreto*, p. 65 et 95.
[3] *Oubreto*, p. 330.

Pouèmo dóu Rose dont nous analyserons les raisons. est tout à fait en marge du reste de son œuvre [1].

Donc le principe de la rime est adopté. sans réflexion ni discussion, par les Félibres. comme il l'avait été par tous les poètes provençaux qui les avaient précédés : aussi bien les Troubadours avaient donné l'exemple, et s'astreindre à rimer, à rimer richement, ce n'était point pour les Félibres accepter les lois de la poésie française, c'était continuer la tradition des Troubadours, qu'ils invoquaient comme leurs véritables devanciers [2].

Dans l'emploi de la rime il y avait cependant des détails à régler. et d'abord la distinction des rimes féminines et masculines.

Ce n'est point la présence ou l'absence de l'*e* muet qui peut ici créer la distinction, mais l'*e* muet en provençal a trois équivalents, qui sont l'*e* l'*i* et l'*o* atones quand ils viennent après une pénultième accentuée. Et même, comme le remarque avec justesse Raoul Gineste [3], les *es, em, on, is, ur, um, us* peuvent devenir atones, dans certains mots. surtout dans les mots latins passés dans la langue, *carèmus, seculorum, sanctificetur, oremus, Venus,* etc... L'*a* seul est toujours tonique. excepté dans les dialectes. où il remplace l'o : *rosa* pour *roso* en languedocien.

Empruntons à Raoul Gineste sa distinction fort heureuse :

« Toutes les fois que la *tonique* ou temps fort d'un

[1] R. Gineste (*Prov. de Paris*, 16 juin 1912) cite un court poème de Mistral daté de 1860, et que le poète n'a pas recueilli dans *Lis Isclo d'Or*. Ce poème est en vers blancs avec alternance régulière à la fin du vers de sons masculins et féminins.

[2] Il faut noter que Gatien Arnoult publie à Toulouse de 1841 à 1849 « Las leys d'amors », recueil des lois poétiques qui réglaient les productions présentées au concours des anciens Jeux Floraux. V. la *Renaissance Provençale*, 1re partie, ch. I.

[3] Art. cités du *Prov. de Paris*.

mot tombe sur la dernière syllabe, la rime que forme ce mot est dite masculine ; ex. : *Malau, oustau, bacèu, mouri, mutin, bastoun*, etc... toutes les fois que cette tonique tombe sur l'avant-dernière syllabe ou pénultième, la rime est dite féminine et la dernière voyelle ou syllabe devient atone, ex : *pastre, mèstre, arlèri, roso, maduro, Apolis, carèmus, seculorum, sanctificetur*, etc. »

Cette distinction a été observée par tous les poètes provençaux, sans exception, tant elle est naturelle et correspond à l'harmonie, mais la question qui pouvait se poser devant les jeunes Félibres était celle-ci : convient-il de respecter la règle de l'alternance des rimes féminines ou masculines, telle qu'elle a été établie depuis la Pléiade dans la poésie française, alors que cette règle était inconnue du moyen-âge et des troubadours auxquels les Félibres prétendent se rattacher directement.

Mais leur éducation poétique, somme toute, elle s'est faite chez les poètes français plus encore que chez les troubadours ; tous, plus ou moins, ils sont disciples de Lamartine [1]. D'ailleurs leurs devanciers provençaux ont tous respecté cette règle, et ils la respectent à leur tour ; Roumanille s'y tient fidèlement, et si dans quelques Noëls il recommence la strophe par une rime féminine ou masculine [2], alors que la strophe précédente s'est terminée par une rime du même sexe, le choc du moins n'a jamais lieu dans l'intérieur de la strophe. Aubanel dans la *Miougrano* ne se départ pas une seule fois de cette règle.

Mistral s'y conforme comme ses amis ; dans les poèmes en vers libres, comme *La Mort dóu Meissounié* ou ses trois contes en décasyllabes, les rimes sont dispo-

[1] V. *La Renaissance Provençale*, IIe partie, ch. I.

[2] *Oubreto*, pp. 112, 118, 120, 124 et 136.

sées d'une façon arbitraire. mais toujours la rencontre est habilement évitée des rimes du même sexe et c'est à peine si dans *Lis Isclo d'Or* on peut citer quatre exceptions à cette règle ; encore par deux fois le choc n'a-t-il lieu que de la strophe au refrain [1]. Une autre fois c'est un sonnet, construit d'une façon toute spéciale, les rimes du second quatrain et du second tercet reproduisant dans le même ordre les rimes du premier quatrain et du premier tercet, selon ce modèle :

L'amour es uno flamo ;
La flamado fai lume ;
Lou lume es la courono,
Que porto la bèuta.

Sus lou front de ta damo,
Quouro, ami, que s'embrume
L'aire que t'environo,
Cerco dounc la clarta...[2]

La seule exception véritable est donc celle-ci :

En Arle, au tèms di Fado,
Flourissié,
La Rèino Pounsirado,
Un rousié !
L'emperaire rouman
Ié vèn demanda sa man...[3]

Encore cette chanson est-elle composée sur un air italien : *O pescator dell'onda,* que je n'ai pu retrouver, mais il est probable qu'on y remarque ce même choc de rimes.

En avançant dans la carrière poétique, Mistral, plus maître de son art, semble avoir attaché moins d'importance à cette alternance. C'est ainsi que dans *Lis Ouli-*

[1] *Isclo,* pp. 442 et 452.

[2] Ibid., p. 420. V. la même disposition dans un poème *A la Rèino dóu Felibrige, Armana Provençau,* 1903, p. 16, poème que Mistral n'a pas recueilli dans *Lis Oulivado.*

[3] V. *Isclo,* p. 86.

vado nous trouvons 7 exceptions à cette règle, sur 37 poèmes, alors que nous en avions 4 seulement sur les 74 poèmes des *Isclo d'Or*. Il est vrai que par trois fois le choc a lieu seulement de la strophe au refrain [1]. Mais par quatre fois on le trouve à l'intérieur de la strophe : une fois, pour un effet voulu de mélancolie, c'est une strophe tout entière en rimes féminines [2]; une autre fois la strophe est tout entière en rimes masculine [3], sans qu'on en voie bien la raison, puisque le poète y évoque les jeunes filles d'Arles. Enfin, pour les deux autres exceptions, elles semblent faites d'après des airs déjà connus, ainsi la chanson du Cinquantenaire du Félibrige [4], bâtie sur un air de Gilles Durant, vieux musicien du XVI[e] siècle (1550-1615), et la chanson des Fêtes Virginales, construite sur l'air populaire des *Toundaires d'avé* [5], tout entière en rimes masculines.

Donc, bien que les exceptions soient plus nombreuses dans *Lis Oulivado* que dans *Lis Isclo d'Or*, on peut dire que tout de même ce sont des exceptions rares, qui ont des raisons précises, et que le principe de Mistral est celui des poètes français : alternance des rimes féminines et masculines.

II. LA RIME POUR L'OREILLE. — LES DIMINUTIFS A LA RIME.

Un autre problème plus important se dressait devant les poètes provençaux : admettraient-ils la rime pour l'oreille ou voudraient-ils avec la prosodie française que cette rime satisfît également l'œil ?

[1] V. *Ouliv.*, pp. 35, 50 et 86.
[2] V. *Ouliv.*, p. 164.
[3] Ibid., p. 86.
[4] Ibid., p. 92.
[5] Ibid., p. 70.

A première vue ce second principe ne semblait pas utile à une poésie populaire, faite surtout pour être déclamée et chantée. Mais il fallait combattre de vieilles habitudes contractées à la lecture des poètes français ; de notables poètes provençaux. et surtout Pierre Bellot. les avaient gardées. L'hésitation était possible.

Toutefois. dès le XVIII[e] siècle il y avait eu des protestations. C'est ainsi que l'Arlésien J.-B. Coye, dans la préface de sa comédie. *Lou Novy para*, écrivait : « Je m'étais proposé de distinguer dans mon orthographe les pluriels d'avec les singuliers : je sais qu'en français l'un ne rime point avec l'autre, et, si je me suis donné la licence non seulement de les confondre, mais encore de les faire rimer quelquefois, c'est que, suivant le sentiment des plus grands connaisseurs que j'ai consultés, cette règle trop exacte aurait donné lieu à une cacophonie insupportable dans notre prononciation ».

Au début du XIX[e] siècle, le poète avignonais, Hyacinthe Morel, écrivait dans le *Discours préliminaire* de son *Galoubé*[1] (p. XXVI) : « Pour ce qui est de la versification je me suis permis une licence que ne prennent pas les poètes français, dont les modernes Troubadours ont adopté le code ; je fais rimer sans scrupule le singulier avec le pluriel pour la raison que l'observation de cette loi ne présente que des entraves inutiles et que dans notre patois on ne fait presque jamais sonner la consonne caractéristique du pluriel, ce qui l'a fait supprimer avec raison. »

C'était là une raison excellente pour le dialecte provençal, mais non pour tous les dialectes de langue d'oc, car dans un certain nombre l's du pluriel est indiqué par la prononciation.

[1] *Lou Galoubé de Jacinto Morel*, Avignon, 1828. V. *La Renaissance Provençale*, 3[e] partie, ch. I.

Toutefois Coye et Morel sont des exceptions ; la plupart des *troubaires* calquent l'orthographe du français et riment pour l'œil. Le recueil du *Roumavàgi deis Troubaires* de 1853 [1] nous en donne une preuve bien frappante ; on y voit, seuls, les poètes d'Avignon supprimer l'*s* du pluriel, le *t* des participes, l'*r* des infinitifs et faire rimer en conséquence leurs mots ; c'est ainsi qu'en usent Aubanel, Roumanille, Tavan. Quant à Mistral il hésite ; dans *La Fin dóu Meissounié* il a maintenu le *s* des pluriels et n'a fait rimer que singuliers et singuliers, pluriels et pluriels. J.-B. Gaut, dans la *Préface*, dit : « Certains poètes pour la rime et la beauté de la pensée ont supprimé quelquefois le *s* au pluriel », mais quant à lui il reste fidèle à la vieille règle.

Au fond cette question de la rime est intimement liée à celle de l'orthographe [2]. Roumanille et ses disciples ne prétendent point braver la règle de la rime pour l'œil établie par la poésie française, mais, en simplifiant l'orthographe, ils établissent la similitude du singulier et du pluriel, l'égalité des finales et du coup multiplient le nombre des rimes dans une splendide proportion.

Ce coup d'état orthographique sert par contre-coup la jeune poésie provençale, en lui donnant la plus grande facilité à rimer très richement et pour l'oreille et pour l'œil.

Mistral en profite : dès la première strophe de *Mirèio* il fait rimer *li bla* avec *parla*, ce qu'il n'aurait point osé faire s'il avait écrit *li blads* ; et ainsi de façon cons-

[1] Aix, Remondet Aubin, 1853. V. *La Renaissance Provençale*, 4e partie, ch. III.

[2] V. sur la question de l'orthographe *La Renaissance Provençale*, 5e partie, ch. I.

tante ; de telle sorte que le problème de la rime pour l'œil ne se pose plus dans la littérature félibréenne, à cause de l'adoption de l'orthographe phonétique.

Une question qui ne se pose point non plus est celle de la rime normande, c'est-à-dire de la rime qui satisfait l'œil et non point l'oreille, puisque, d'après ce système d'orthographe, toute rime qui satisfait l'œil doit satisfaire également l'oreille. Ajoutons qu'il ne saurait y avoir en provençal de confusion entre les syllabes longues et brèves, comme il s'en produit en français entre *trône* et *couronne, âme* et *dame, pâte* et *patte, tête* et *tette*, puisque dans ces cas-là la différence des mots est nettement indiquée par la présence d'une lettre ou d'un son tout différent. Il n'y aurait de confusion possible qu'entre le son de l'*e* fermé et de l'*e* ouvert : or Mistral et ses amis sont attentifs à ne jamais confondre les deux sons pour la commodité de la rime selon l'exemple même des troubadours. La rime a donc une valeur absolue, parce que la langue provençale est avant tout parlée et ne saurait admettre pour rimer des subterfuges de lettrés.

Remarquons encore que les rimes ont une valeur qu'elles n'ont plus en français pour avoir été trop employées et par d'excellents artistes. Les médiocres poètes qui ont précédé l'école d'Avignon ont mis en œuvre les rimes les plus faciles, mais ils ont laissé de côté celles qui demandaient plus de recherche ou de goût artistique, si bien que Mistral et ses amis se trouvent en face d'une très belle floraison, presque intacte encore, et leur poésie prendra un ton de jeunesse tout autant par la nouveauté des moyens techniques que par la fraîcheur des sentiments exprimés.

Mais dans cette richesse même il y a un péril, c'est l'abondance des rimes et leur facilité. Parmi les moyens de rimer facilement en provençal, il en est un

particulièrement tentant, c'est d'accoupler les diminutifs.

A cette tentation peu de poètes provençaux avant Mistral ont résisté. Les poètes eux-mêmes de Font-Ségugne ne se sont point toujours montrés assez exigeants sur ce point. Aubanel abuse souvent du diminutif dans *La Miougrano*. Il suffit pour s'en convaincre d'en feuilleter la première partie, *Lou Libre de l'Amour*, où il nous arrive de rencontrer sur 8 vers trois diminutifs à la rime [1]. Tavan, dans une chanson qui doit à chaque strophe ramener une rime au nom propre de *Zeto*, entasse successivement les mots *grandeto, poulideto, rousseto, bouqueto, chambreto, aubeto, paureto, amoureto* [2]. Dans son célèbre petit poème, *Li Frisoun de Marieto*, pour rimer à chaque strophe avec *Marieto*, ce sont les mots *frisouleto, aureto, soureto, babeto, sourgueto* [3].

Roumanille, lui-même, bien que plus scrupuleux à ce sujet, abuse parfois des diminutifs à la rime ; dans un sonnet daté de 1846 [4], les quatre rimes des quatrains sont constituées par des diminutifs : *belugueto, margarideto, souleto, aubeto*. De même dans un autre sonnet postérieur on trouve : *Janeto, clareto, souleto, margarideto* [5], de même encore dans le sonnet suivant : *amigueto, bouqueto, maneto* [6].

De bonne heure Mistral semble avoir compris qu'il y avait là un péril pour la poésie provençale, que l'abus des diminutifs risquait d'énerver sa vigueur, de

[1] V. Miougrano, *Lou libre de l'Amour*, VII, XII, XIV, XV, XVII, XVIII.
[2] V. *Amour et plour*, pp. 12 et 13, Avignon, 1876.
[3] Ibid., p. 19.
[4] V. *Oubreto*, II, 7.
[5] Ibid., III, 1.
[6] Ibid., III, 2.

la pousser à la mignardise et de lui donner une apparence nonchalante, en contradiction avec le bel espoir qu'il fondait sur son renouveau. Dès 1853, nous ne trouvons que deux emplois de diminutifs à la rime dans la salutation *I Troubaire* insérée dans le *Roumavàgi*[1], deux emplois de diminutifs sur 48 rimes, dans *La Mort dóu Meissounié*, deux emplois sur une centaine de rimes, dont un grand nombre sont triplées et quadruplées...

La proportion n'est pas plus forte dans *Mirèio*, où cependant certains passages, ceux où Mistral évoque son amoureuse et ses amies, les scènes d'amour entre Mireille et Vincent pouvaient légitimer l'emploi des diminutifs. A vrai dire, en de tels passages les diminutifs sont plus abondants à la rime ; ainsi le Chant II, avec ses conversations amoureuses, nous donne une proportion de dix emplois de diminutifs à la rime contre quatre seulement au Chant I et trois au Chant III. Le Chant V, dont toute la première partie est consacrée à rappeler les amours de Vincent et de Mireille, nous donne douze emplois de diminutifs à la rime, alors que nous en trouvons cinq seulement au Chant IV et six au Chant VI. Dans le Chant VIII, où le poète nous raconte le départ de Mireille, et sa fuite à travers la Crau, sa conversation avec Andreloun, les diminutifs à la rime se multiplient (treize emplois) alors qu'ils sont rares dans les deux chants voisins (cinq emplois au Chant VII, quatre au Chant IX), d'une allure plus virile. Au Chant X qui contient les plaintes de Mireille devant les Saintes-Maries la proportion devient un peu plus forte (sept emplois), mais avec la mort de Mireille, dans les deux derniers chants, elle s'abaisse encore (trois emplois au Chant IX, quatre au Chant XII).

[1] *Roumavàgi*, pp. 20 et 185.

En moyenne la proportion est de six emplois par chant, et chaque chant compte environ de 60 à 70 strophes, c'est-à-dire de 420 à 490 vers.

Dans *Calendau* la proportion s'abaisse encore ; insignifiante dans tous les chants, puisqu'on n'y trouve que un à trois emplois de diminutifs, elle s'élève à huit emplois dans le Chant IX d'un ton plus langoureux et plus voluptueux que les autres. En moyenne elle ne dépasse guère deux par chant, puisque dans tout le poème, qui compte douze chants, on n'en trouve que 26 emplois.

Même rareté dans les pièces lyriques ; en choisissant au hasard sept poèmes des *Isclo d'or* et des *Oulivado*, dans quatre poèmes écrits à des dates différentes je n'ai trouvé aucun emploi de diminutifs à la rime [1], dans un autre *l'Inne Gregau* (1897) sur 24 rimes un seul diminutif, dans *Moun Toumbèu* qui clôt *Lis Oulivado*, un emploi sur 14 rimes ; enfin, fait très caractéristique, dans le Chant des Fêtes Virginales *(Oulivado)*, où le poète évoque toutes les jeunes filles du terroir arlésien, bien que le sujet appelât tout naturellement le diminutif, nous n'en trouvons que deux emplois sur 72 rimes.

Même rareté dans *Nerto*, où pourtant le sujet prêtait aussi au diminutif, un emploi dans le Prologue sur 88 rimes, huit dans le Chant I sur 273, trois dans le Chant VII sur 249, quatre dans l'Epilogue sur 82 rimes.

Dans la *Rèino Jano* on rencontre deux diminutifs à la rime dans le I^er^ acte, un dans le IV^e^ acte, zéro dans le V^e^ acte.

C'est une proportion de plus en plus négligeable.

[1] *L'Arlatenco*, 1858 sur 25 rimes ; *La Coupo*, 1867, 16 rimes ; *A la Raço latino*, 1878, 30 rimes ; *Espousado*, 1888, 70 rimes.

On peut donc conclure que Mistral, en artiste consciencieux, a rejeté un moyen de rimer trop facile, qui de plus en plus énervait le style et diminuait la poésie de la plupart de ses devanciers.

III. La richesse des rimes

La rime est, quant au son, généralement riche et souvent très riche chez Mistral, non point qu'il s'amuse à rimer comme un Banville pour le seul plaisir de rimer, mais parce qu'il veut, en artiste parfait, que rien ne laisse à désirer dans la forme nette et pure de ses poèmes.

De cette rime riche il sent la nécessité dès ses débuts, mais on peut dire que son progrès en ce sens est constant, et quelques chiffres nous permettront de le constater.

Dès *Mirèio* Mistral rime très bien ; la plupart des rimes ont une consonne d'appui, ou une consonne qui en tient lieu ; un *c* pour un *g*, un *d* pour un *t*, par exemple.

Ainsi dans les six premiers chants du poème il n'y a pas plus de 25 rimes masculines en moyenne sans consonnes d'appui sur une moyenne de 70 rimes[1]. S'il s'agit de rimes féminines, on trouve environ, pour les rimes qui ouvrent la strophe, une quarantaine de rimes sans consonnes d'appui et une demi-douzaine avec approximation, et pour la rime féminine triple, on ne

[1] Chant I : 25 rimes masculines sans consonnes d'appui sur 66, 9 avec approximation sur 66 (la chanson du bailli de Suffren mise à part) ; chant II : 25 rimes masculines sans consonnes d'appui, 4 avec approximation sur 65 ; chant III : 16 et 6 sur 62 ; chant IV : 25 et 9 sur 71 ; chant V : 30 et 6 sur 87 ; chant VI : 22 et 11 sur 93.

trouve que 25 rimes environ sans consonne d'appui [1].

La proportion est plus forte encore pour les six derniers chants ; à mesure que Mistral avance dans son œuvre, il est plus sûr de son art, et sa rime s'affirme plus riche.

C'est ainsi que l'on ne trouve plus dans les six derniers chants de *Mirèio* qu'une moyenne de 8 à 10 rimes masculines sans consonne d'appui, du tout sur 70 environ, soit un huitième au lieu d'un tiers, comme plus haut et quant aux rimes féminines dépourvues de consonnes d'appui leur nombre baisse dans les mêmes proportions, que ce soient les deux rimes du début de la strophe ou les rimes triples de la seconde partie [2].

Dans *Calendau* cette heureuse proportion s'affirme dès les premiers chants et se maintient jusqu'au bout [3],

[1] Chant I : 38 rimes féminines sans consonne d'appui sur 66.
24 rimes féminines triples sans consonnes d'appui sur 66.
Chant II : 45 et 26 sur 67.
Chant III : 44 et 26 sur 62.

[2] Proportion des rimes masculines :

Chant VII :	15 sans consonne d'appui 17 avec approximation	sur 82.
Chant VIII :	7 sans consonne d'appui 6 avec approximation	sur 65.
Chant IX :	3 sans consonne d'appui 6 avec approximation	sur 65.
Chant X :	5 sans consonne d'appui 5 avec approximation	sur 49.
Chant XI :	12 sans consonne d'appui 5 avec approximation	sur 76.
Chant XII :	8 sans consonnes d'appui 5 avec approximation	sur 65.

Rimes féminines :

Chant VII : pour les deux premières, 48 sans consonne d'appui, 8 approximatives sur 82.
pour les trois autres, 43 sans consonne d'appui.
Chant XII : pour les deux premières, 22 sans consonne d'appui, 2 approximatives sur 65.
pour les autres, 15 sans consonne d'appui.

[3] *Calendau*. — Rimes masculines sans consonnes d'appui : Chant I : 13 et 8 approximatives sur 72 ; chant II : 20 et 9 approxi-

de telle sorte que l'impression d'ensemble est celle de rimes très riches, faciles, solides en même temps, celle qu'on éprouve à lire du Victor Hugo ou mieux du Leconte de Lisle, car la rime chez Mistral est toujours sérieuse et ne se présente jamais comme un exercice de virtuosité.

Cela est si vrai qu'on trouve, soit dans *Mirèio*, soit dans *Calendau*, assez peu de mots qui riment par leurs deux syllabes terminales, comme *escarlatino, latino, Oumèro, coum' èro*. On peut en compter de cette sorte 19 dans le Chant I, 29 dans le Chant XII de *Mirèio*, et pas davantage ; dans *Calendau*, 22 dans le Chant I, 29 dans le Chant XII. Encore n'a-t-on point la sensation que ces mots aient fait l'objet d'une recherche spéciale.

En somme si l'on prend comme points de comparaison les rimes masculines de *Mirèio* et de *Calendau* — et ce sont les plus caractéristiques, car les rimes féminines ont moins besoin de consonnes d'appui, surtout quand elles sont triplées — on voit que la proportion des rimes qui n'ont pas du tout de consonnes d'appui est pour *Mirèio* de 193 sur 846 rimes, c'est-à-dire, environ le quart, tandis qu'elle est pour *Calendau* de 156 sur 954 rimes, soit le sixième ; en gros il y a différence du quart au sixième, le progrès de la rime est donc très marqué.

Cette proportion est celle que nous retrouvons dans

matives sur 80 ; chant III : 20 et 9 approximatives sur 84 ; chant IV : 6 et 6 approximatives sur 72 ; chant VII : 10 et 4 approximatives sur 76 ; chant X : 9 et 7 approximatives sur 80 ; chant XII : 17 et 8 approximatives sur 76.

Rimes féminines :

Chant I : pour les deux premières, 31 et 4 sur 72 ;
pour les trois autres, 21.

Chant VI : pour les deux premières, 33 sur 84 ;
pour les trois autres, 33.

Nerto. Le Prologue sur 88 rimes ne compte que 11 rimes sans consonne d'appui du tout, soit le huitième, le Chant I sur 273 n'en compte que 53, soit le cinquième environ, le Chant VII, 44 sur 249, soit le sixième, l'Epilogue, 16 sur 82, soit le cinquième. Le mérite du poète est d'autant plus grand qu'il s'agit ici d'octosyllabes à rimes plates, où par conséquent la difficulté de la rime s'exagère.

Même proportion encore dans la *Rèino Jano* où nous comptons au 1er acte 43 rimes, privées tout à fait de consonnes d'appui, sur 200 rimes, soit un peu moins du quart, et à l'acte V, 30 seulement sur 180 rimes, soit le sixième.

De même, et souvent mieux encore, dans le lyrisme de Mistral. Prenons, comme plus haut, quatre poèmes des *Isclo d'or* et trois des *Oulivado* composés à des intervalles de dix en dix années environ.

Dans *l'Arlatenco*, qui date de 1858, sur 25 rimes nous en trouvons 4 seulement tout à fait dépourvues de consonne ou de voyelles d'appui, c'est-à-dire le sixième.

Dans la *Coupo* (1867), sur 16 rimes 2 seulement, soit le huitième.

Dans l'ode *A la Raço Latino* (1878), sur 30 rimes 4 seulement, soit le huitième à peu près.

Dans *Espouscado* (1888) sur 70 rimes, 7 seulement, soit le dixième.

Dans *l'Inne Gregau* (1897), sur 24 rimes, 5 seulement, soit le cinquième. Encore faut-il remarquer que les deux derniers vers de la strophe, faisant refrain, épuisent la série des rimes avec consonnes d'appui et obligent le poète à en introduire d'autres.

Dans le Chant de la *Festo Vierginalo* (1904) sur 72 rimes, 6 seulement n'ont aucune consonne ou voyelle d'appui, soit le douzième, et cela est d'autant plus

méritoire qu'il s'agit ici de vers de six et de quatre syllabes rimant deux à deux.

Enfin dans *Moun Toumbèu* (1907), sur 14 rimes, nous en comptons trois de cette sorte, soit le cinquième.

On voit que la proportion est excellente et d'autant plus remarquable qu'il s'agit de strophes lyriques, dont les vers sont assez courts. Il faut remarquer aussi que les rimes, dépourvues de consonnes d'appui, sont tout de même en général des rimes très sonores et parfois très significatives : *Arle, parle ; Diminche, guinche ; coupo, troupo ; Tarasco, masco ; voio, joio*, et de tout cela il faut conclure que, sans chercher un amusement dans le maniement de la rime, Mistral rime avec la plus grande sûreté tout en évitant que la beauté de ses rimes nuise à la valeur de sa poésie et à la bonne marche de ses pensées.

Une autre qualité de la rime riche, c'est, outre l'homophonie des sons, la disparité du sens. Généralement, en provençal comme en français, les mots qui riment entre eux sont de même nature, adjectifs, substantifs, verbes ou adverbes. Il en résulte une certaine monotonie chez beaucoup de poètes, et les classiques français n'y ont point toujours échappé. C'est en vertu de ce principe que les théoriciens romantiques, comme W. Ténint et Th. de Banville [1] condamnent les rimes qui évoquent des idées semblables ou contraires : *Gloire, victoire ; malheur, douleur ; objet, sujet ; ami, ennemi :* et c'est en partant de là qu'ils recommandent de ne point faire rimer entre eux des adjectifs, des substantifs, des verbes ou des adverbes, autant que cela se pourra. Il est évident que cela ne se peut pas toujours,

[1] W. Ténint, *Prosodie de l'école moderne*, 1884 ; Th. de Banville, *Petit traité de poésie française*, Paris, 1872.

et même ne se peut que rarement. M. Albert Cassagne, dans son étude si documentée et si attachante sur la versification de Baudelaire[1], donne à ce sujet quelques proportions. Il a trouvé dans V. Hugo une proportion de 40 % de rimes de même nature, une proportion à peu près semblable chez Th. Gautier et Leconte de Lisle, plutôt moindre chez Th. de Banville ; plus forte au contraire chez A. de Musset.

Si nous envisageons à ce point de vue les rimes de Mistral, voici quelques chiffres :

		Rimes de même nature	sur	Proportion pour cent
Mirèio :	Chant I :	98	198	50
	Chant XII :	101	195	50
Calendau :	Chant I :	90	217	43
	Chant XIII :	89	228	43
Rèino Jano :	Acte I :	70	200	35
	Acte V :	61	180	35
Isclo d'or :	L'Arlatenco :	10	25	40
	La Coupo :	10	16	55
	A la Raço Latino :	17	30	55
	Espouscado :	38	70	55
Oulivado :	Inne Gregau :	12	24	50
	La Festo Vierginenco :	23	72	30
	Moun Toumbèu :	6	14	45
Nerto :	Prologue :	47	88	50
	Chant I :	120	273	40
	Epilogue :	29	82	40

En somme c'est une proportion de 40 à 45 %, c'est-à-dire celle même de V. Hugo, de Th. Gautier, des meilleurs rimeurs français, de ceux qui tout en rimant très bien n'ont pas fait, comme Banville, un jeu parfois de rimer.

Mais comme le fait très bien remarquer M. Cassa-

[1] Paris, Hachette, 1906.

gne, « ces sortes de statistiques ne doivent procurer qu'une approximation assez grossière, car il peut fort bien se faire, par exemple, que deux substantifs rimant ensemble évoquent des idées très éloignées l'une de l'autre, le degré d'éloignement échappe à toute évaluation numérique ».

En gros l'on peut observer que Mistral n'use point de la rime banale ; d'ailleurs en provençal cette banalité est moins à craindre qu'en français ; les rimes toutes faites, comme : *gloire* et *victoire*, *ami* et *ennemi*, etc. n'ont point le même caractère de faiblesse, puisqu'elles ont servi bien moins souvent. C'est une matière presque neuve que manie Mistral.

Cependant, là aussi il y a des associations de rimes toutes faites, et Mistral le premier en a souri :

Dins nosti cant
Toujour lou mot « Jouvènço »
Rimavo emé Prouvènço....[1]

Mais, si banale qu'elle soit, cette jolie rime, qui associe justement les mots de jeunesse et de Provence a porté bonheur à Mistral, puisqu'elle ouvre le poème de *Mirèio*.

Si quelquefois à ses débuts Mistral a été moins exigeant sur l'accouplement des rimes de même nature, s'il a écrit, à la seconde strophe de *Mirèio* :

Vole qu'en glòri fugue *aussado*
Coume uno rèino, e *caressado*
Pèr nosto lengo *mespresado*.

ce qui consiste à faire rimer ensemble trois participes féminins, il a été par la suite toujours plus scrupu-

[1] *Oulivo*., p. 94.

leux, et dans *Lis Oulivado* le chant des *Festo Vierginenco*, cité plus haut, qui ne contient que 23 rimes de même nature sur 72, soit le tiers environ, montre spécialement la conscience du poète à ce sujet, puisque Mistral, ayant à sa disposition toutes sortes de noms propres rimant parfois ensemble : *Verquiero, Eigaliero, Jounquiero* ; *Lançoun. Bourboun, Avignoun, Seloun, Lamanoun ; Senas, Mirамas, Sant-Chamas*, etc., a tenu à ne faire rimer ces noms propres entre eux que très rarement et la plupart du temps les a unis pour la rime à des noms communs.

A lire Mistral dans le détail on se rend compte de la variété de ses rimes et l'on doit reconnaître qu'il satisfait aussi bien l'intelligence que l'oreille.

IV. Rimes triplées et quadruplées — Absence de rimes

Un procédé qu'emploie souvent Mistral pour donner à la rime plus de valeur encore, c'est de la tripler et parfois de la quadrupler. Ce procédé est assez rare chez les poètes français, dont certains ont déjà éprouvé de la difficulté à trouver deux mots rimant bien ensemble et dont bien peu ont songé à en réunir trois ou quatre. A peine pourrait-on remarquer une tendance à répéter la même chez les poètes modernes, issus du symbolisme, mais c'est que souvent cette rime est une rime pauvre ou une simple assonance, et que dès lors la quantité de la rime, si l'on peut dire, doit suppléer à sa qualité. C'est quelquefois ce qui se produit déjà chez Lamartine, chez Musset, ou chez la Fontaine, quand ils ont manié le vers libre classique où les rimes sont disposées au hasard de la fantaisie et parfois triplées ou quadruplées.

Mistral, très scrupuleux sur la qualité des rimes, ne

se relâche point de ce scrupule quand il triple ou quadruple sa rime. Cette richesse est due évidemment en partie à la facilité que le provençal offre pour rimer ; toutefois nous ne la remarquons point au même degré chez les autres poètes provençaux. Sans doute chez Roumanille nous rencontrons des rimes triplées ou quadruplées, mais c'est toujours dans ses vers libres (contes ou fables) à la façon des poètes français cités plus haut, et ce n'est jamais dans une forme strophique. De même chez Aubanel, à moins qu'il n'imite la strophe de *Mirèio*. Mistral au contraire triple ou quadruple ses rimes dans ses strophes lyriques, de façon systématique, et, nous allons le voir, dans une forte proportion.

Remarquons d'abord que la beauté de la strophe de *Mirèio* vient en partie de sa triple rime féminine. Mistral semble en avoir eu conscience et transporte le procédé dans plusieurs de ses poèmes lyriques.

Dans *Lis Isclo d'or*, sur 74 poèmes on peut en compter 25, où les rimes sont triplées, soit le tiers. Quelquefois, il est vrai, ce sont des poèmes en vers libres, comme la *Fin dóu Meissounié* [1] ou les trois contes en décasyllabes avec des rimes arbitrairement disposées [2], mais à part ces quatre poèmes, les 21 autres sont bâtis en strophes, et ces strophes comptent soit une triple rime féminine [3] soit une triple rime masculine [4], soit encore les deux [5] à la fois. Quelquefois même une

[1] *Isclo*, p. 254.

[2] Ibid., pp. 392, 428, 514.

[3] Ibid., pp. 32, 72, 192, 228, 286, 302 (refrain), 314, 356, 494, 500 (refrain et strophe),

[4] Ibid., pp. 10, 130 (refrain), 286, 374, 510. On voit que le cas le plus fréquent est la rime féminine triplée, selon le système de la strophe de *Mirèio*.

[5] V. p. 52 (Lou Tambour d'Arcolo, I et III), pp. 102, 178, 414 et 416, tercets de sonnets construits sur deux rimes (triples par conséquent) au lieu de trois.

strophe qui compte une triple rime masculine compte également une quadruple rime féminine [1].

Car Mistral ne se contente point, nous l'avons dit, de tripler sa rime, il la répète souvent quatre fois. Sur les 76 poèmes des *Isclo* on peut en compter 12, où se rencontre cette quadruple répétition. En mettant à part les quatre poèmes en vers libres cités plus haut, il s'en trouve encore huit, où cette répétition a lieu dans une strophe, et parmi eux trois où cette répétition quadruple est renforcée par la répétition triple d'une autre rime [2]. Dans un tout petit poème : *Aubencho*, de 9 vers on a 2 rimes seulement. l'une féminine trois fois répétée, l'autre masculine 6 fois [3].

Si l'on totalise tous ces poèmes on en trouve 38 sur 74, soit plus de la moitié, qui comporte cette triple ou quadruple répétition d'un même son à la rime. C'est assez indiquer combien Mistral aime le procédé et de quelle manière souple il sait en user.

Dans *Lis Oulivado* Mistral a moins souvent usé de ce procédé, mais quand il en a usé c'est toujours dans la forme strophique, car il laisse complètement de côté le vers libre, qu'il avait manié à ses débuts. Sur les 37 poèmes des *Oulivado* nous en trouvons 6, où la rime soit masculine soit féminine est triplement répétée, [4] quatre où la rime est quadruplée [5], plus un

[1] V. p. 130 (strophe), 140 (procédé deux fois répété dans la strophe), 150.

[2] Rime masculine quadruplée, p. 4 (refrain), 38 (refrain), 86, 452 (refrain, rime masculine quintuplée).

Rime féminine quadruplée, p. 122 (strophe).

Rime féminine quadruplée avec accompagnement d'une rime masculine triplée, p. 130 (strophe), 140 (strophe), 150 (strophe).

[3] V. p. 354.

[4] V. pp. 4, 20 (refrain), 34, 120, 128 (3 rimes masculines et féminines à la fois), p. 200.

[5] V. pp. 50 (4 rimes masculines ou féminines se suivent et constituent la strophe), 164 (refrain), 184, 190 (4 rimes masculines à la file).

petit poème de circonstance, en décasyllabes, qui compte 11 vers, comportant trois rimes, une en *èio* 5 fois répétée, une en *vié* trois fois répétée, une en *gau* trois fois répétée[1]. Le tout nous donne onze poèmes sur trente-sept, c'est-à-dire un peu plus du quart, mais non point la moitié comme dans *Lis Isclo*. Le moindre emploi de ce procédé ne coïncide d'ailleurs point avec un affaiblissement de la rime, qui reste aussi belle jusqu'à la fin ; mais si l'on a dans *Lis Isclo* une plus grande abondance de rimes triplées ou quadruplées, mais surtout triplées, c'est sans doute que la plupart de ces poèmes sont contemporains de *Mirèio* et de *Calendau*, et que la strophe de *Mirèio* avec son procédé de rime triplée s'impose alors forcément à l'esprit comme à l'oreille du poète.

En tout cas Mistral en a tiré des effets d'harmonie extrêmement heureux. Parfois, mais très rarement, il a fait un jeu du redoublement des rimes. On trouve dans l'*Armana* de 1875 un sonnet qu'il a recueilli, d'abord dans la première édition des *Isclo d'or*[2], puis exclu de la seconde, sonnet où, s'adressant à J.-B. Gaut, il fait rimer en *gau* tous les vers et même tous les hémistiches du sonnet. Cela suffit à prouver la virtuosité de Mistral, mais il est juste de dire qu'il n'en a jamais abusé et qu'il a dédaigné, en ne les admettant pas dans le texte définitif de ses œuvres, ces jeux faciles de la rime[3].

Après de telles constatations, s'il arrive que Mistral ne rime pas, on peut bien dire qu'il le fait exprès, car

[1] V. p. 148.

[2] V. *Isclo*, 1re édition 1876. Avignon, Roumanille, p. 448.

[3] On trouvera les mêmes répétitions de rimes dans divers petits poèmes publiés dans l'*Armana* et que Mistral n'a pas recueillis dans ses œuvres : ainsi *Armana*, 1877, p. 67 ; 1880, p. 85 ; 1885, p. 74 ; 1886, p. 48 ; 1900, p. 108 ; 1903, p. 79 ; 1905, p. 56 ; 1910, p. 19 1911, p. 81 ; 1913, p. 22 ; 1916, p. 100.

ce n'est point évidemment qu'il soit embarrassé pour le faire.

Or il est rare qu'il ne rime pas, *Lou Pouèmo dóu Rose* mis à part, mais tout de même cela lui arrive quelquefois. Rarement d'ailleurs ; nous en trouvons deux exemples dans *Lis Isclo d'or* et deux dans *Lis Oulivado*.

Le premier exemple est celui de cette strophe :

S'es enanado alin, ma douço amigo
E iéu desespera
Fau que ploura [1].

Amigo n'a point de rime, mais il faut remarquer que la strophe suivante est ainsi conçue :

Quau me dira mounte es, ma douço amigo,
Iéu lou regalarai,
L'estrenarai.

et que jusqu'à la fin du poème, chaque premier vers de la strophe se termine par les mots : *ma douço amigo*, ce qui fait que le mot rime continuellement avec lui-même, donnant un effet de chanson populaire.

C'est un cas assez semblable que celui du célèbre refrain de *La Coumtesso* [2] :

Ah ! se me sabien entendre !
Ah ! se me voulien segui !

Ces deux vers répétés après chaque strophe riment pour ainsi dire avec eux-mêmes.

C'est encore en un refrain que le cas se rencontre, dans *Lis Oulivado* [3].

Vai lèu, bailèro, lèu,
Bailèro, lèu, bailèro,
Vai lèu, bailèro, lèu.
De soulèu en soulèu...

[1] *Isclo*, édit. Lemerre, p. 160.
[2] Id., p. 178.
[3] Id., p. 50.

Mais il se complique ici du fait que la disposition de la strophe est la même :

Au nom de Diéu vivènt
Emai de Santo Estello,
Au nom de Diéu vivènt
Fasèn ço que devèn.

A tout le moins c'est toujours la rime féminine qui n'a pas de correspondante et cela fait encore une certaine régularité dans l'irrégularité du procédé. Au reste les poètes français modernes en ont usé.

Ce procédé est le même dans la strophe de *La Respelido* :

Nautre, en plen jour
Voulèn parla toujour
La lengo dóu miéjour,
Vaqui lou Félibrige !
Nautre, en plen jour
Voulèn parla toujour
La lengo dóu miejour,
Qu'acò 's lou dre majour...[1]

Remarquons en outre que la richesse et l'abondance des rimes masculines compensent ici et noient pour ainsi dire, de façon à la rendre imperceptible, l'absence de la rime féminine correspondante au mot *Félibrige*.

Signalons encore dans la *Rèino Jano* (acte VI, sc. 5, p. 54) la chanson du page Dragounet, dont la strophe est ainsi constituée :

Au camin dis amourous
Un ié perd, l'autre ié gagno,
Que regret !
Jamai digues toun secret !...

La rime masculine du premier vers n'a pas de cor-

[1] *Ouiv.*, p. 34.

respondante même dans la strophe suivante. Par contre la rime féminine est toujours en *agno* [1].

En somme on peut avancer, pour conclure, que cette défection voulue de la rime indique, comme les autres procédés mis en jeu par Mistral, une habileté très consciente.

---

[1] Cette forme strophique est d'ailleurs calquée sur un vieux chant populaire du Languedoc :

En la terra de Larida,
Un y perd, autr'y gazanha.
Ah ! moun amic,
Un y perd, autr'y gazanha.

Cité par Napoléon Peyrat, *Histoire des Albigeois*, Paris, 1870-72, t. III, p. 484.

Ce chant existe en provençal sous une autre forme. Il est cité par Mistral (*Trésor du Félibrige*) au mot Perpignan, sous la forme :

Au camin de Perpignan,
Un ié perd, l'autre ié gagno.

CHAPITRE IV

La prose rythmée

Mais établir une prosodie intelligente, libérée de la routine tout en restant fidèle à la tradition, rimer richement, de façon variée, cela ne suffit point à donner une technique personnelle et qui soit d'un grand poète. Il s'agit de traiter le vers d'une façon originale, de ranger les vers en strophes inédites, de dresser par ce moyen des poèmes nouveaux. C'est là justement ce qui fait la valeur technique de Mistral, nous allons le voir. Constatons d'abord de quelle facilité il fut doué par la nature.

Que de ses vingt-deux à ses vingt-sept ans un jeune homme ait la force de mettre sur pied un poème en douze chants, à la façon des poètes antiques, c'est sans doute que la poésie est l'expression naturelle de sa pensée. De cette facilité à s'exprimer en vers, nous aurions bien des preuves, mais en voici une qui les dépasse toutes et que personne ne semble avoir remarquée jusqu'à ce jour ; Mistral écrit une prose naturellement rythmée.

On a noté cette facilité chez Molière, chez Michelet, deux tempéraments de vrais poètes ; elle est plus grande encore chez Mistral. Il suffira pour s'en convaincre de quelques citations.

Voici par exemple la préface de *La Miougrano* d'Aubanel. Ne choisissons point telle phrase plus musicale que les autres. Ouvrons le livre et lisons dès le début ; des vers se présentent à nous, des vers libres sans

doute et parfois brisés par des lignes de prose, comme il convient sous peine d'aboutir au vers blanc, mais des vers tout de même en grand nombre : je les découpe par des barres et compte leurs syllabes par des chiffres :

Lou mióugranié (8) de sa naturo, | es sóuvagèu (10) mai que lis autris aubre. | Amo de creisse (prose) dins li clapeirolo, | au rage (6) dóu soulèu, | e liuen dis ome (8) e près de Diéu. | Aqui soulet (8) coume un ermito, | à l'uscle de l'estiéu, (12) espandis d'escoundoun | si flour (5) sanguinello. | L'amour (12) e lou soulèu fegoundoun l'espandido.

Tel est le début de cette préface, où seul un membre de phrase « Amo de creisse dins li clapeirolo » ne peut pas être ramené à la mesure du vers. Et tout le long du morceau il en est ainsi ; à tous les pas on rencontre, on salue des vers, surtout des alexandrins et des octosyllabes. Voici à la page suivante :

Tout aro (6) vèn l'autouno, | tout aro vèn l'iver, (12) que van nous cousseja (8) | De-la-mand'eila di colo | de-la-man (8) d'eila di mar... | Vos dounc que fugue di, (12) o mióugranié sóuvage (6) | que quitèn la Prouvènço (6) | senso veire espeli | ti belli grano (8) de courau | ...

Un peu plus loin trois octosyllabes :

... Li milo chato crentouseto, | emé si bèlli gauto roso, | mèton la testo au fenestroun. |

Mais voici une autre préface, celle de *La Farandoulo*, d'Anselme Mathieu[1] :

[1] Avignon, 1862.

Peravan, davans lou Luberoun, | aqueu terraire[8] que verdejo | es lou païs de Gui[10] de Cavaioun, | un alègre cantaire[12], un valènt ome d'armo[8], | un cor fidèu à sa nacioun | qu'emé li Prouvençau[10] lampè defèndre[6] | au sèti de Bèucaire[8] | nóstis antiquo liberta | contro lis arlandié[12] de Simoun de Mountfort. | (p. 14)

Voici une suite de décasyllabes, terminée par un vers de quatre syllabes :

Lou terradou, clafi de code enórmi | escalo pau à pau vers lou vilage, | escalo rouginas e adrechous, | apiela sus d'estanco, emmuraiado | à pèiro seco. | (p. 16)

C'est une véritable strophe en vers blancs. Voici quatre octosyllabes :

E qu'aqui, galoio acadèmi, | felibrejan e taulèjan | souto la capo dóu soulèu, | Noun i'a bonur au que lou nostre. | (p. 20)

Voici une autre préface, celle des *Chansons Marseillaises* de Gelu [1]. Mistral raconte l'apparition de Victor Gelu au *Roumavàgi* d'Arles :

... Ni quant vau[6] ni quant costo | quitè soun paletot[12], desboutounè soun pitre[6], | estroupè jusqu'au couide[6] | si mancho de camiso[12] | e levant si bras nus, si dous bras de luchaire[6] | pèr faire lou silènci | coumencè de canta[6] | Ero Vitour Gelu[12], lou celèbre Gelu | que vesien et qu'ausien pèr[12] la proumièro fes. | Nous cantè Feniant[8] et Groumant[6], | mai emé quento voio[6], | mai emé quento fogo[6], | mai emé quento fùri[8] | es pas poussible de lou dire[6] | Emé sa voùes brounzanto | esclatanto de fes coumo lou tron de Diéu[12], | emé sa caro fièro[12], emé soun geste rufe, | emé soun naturèu escrèt[12] d'ome dóu pople, | fugue superbe e piquerian[10] di man | à nous enfaucha[7] li poung.

[1] Marseille, 1886.

Ici c'est un mélange presque constant d'octosyllabes et d'alexandrins, car deux vers de six syllabes, si l'on prononce peu, comme il arrive en prose, la muette finale, donnent le rythme de l'alexandrin.

Voici encore une suite de vers de six syllabes, dont trois riment ensemble ; il s'agit du peuple de Marseille :

Aquéu populas, dit Mistral,
... Ardènt, estraio-braso | Que trimo e landrinejo, | que ris o que
sacrejo, | que bramo e que brassejo | sus lou port de Marsiho...

Voici un autre passage caractéristique :

... Quand tout sara parié, | quand tout sara passi, | quand tout
sara marfi e unifourmisa | es dins lou libre de Gelu | que reviéura
la vido | de la pauriho Marsiheso, | que reviéura l'ourguei | di vièi
fenat de Ribo-Novo...

Même prose rythmée dans la préface à la *Pauriho* de Valère Bernard [1] :

Iéu, dit Mistral, que sièu pas dis cent lègo,
e qu'ai proun barula dins lis androuno fero | di quartié populàri, |
iéu qu'en trevant lou viei Marsiho | siéu esmeraviha dou groüun que
ié viéu, | dou soulèu que i'enèbrio | lou poupulas bramaire, | de l'in-
chaiènco ourientalo | que ié fai rire li plus nus | au fla-fla di tira-
gno | de tóuti li coulour | ounte se secan si bugado, | en bono-fe me
sèmblo qu'as | un pau carga la rego. | E pamens de segur | es iéu
que dève m'embula, | car tu, moun bon Valèri, | siès pintre de naturo
e as un iue de pintre | implacable e clavaire | Iéu, siéu un tanta-

[1] Marseille, 1899.

lôri | me leissant emmasca per lou rai enganiéu | que fai, coume se
12
dis en Crau, dansa la Vièio » | ...

Et l'on pourrait continuer ainsi, car presque toute la préface est en vers blancs, que domine toujours le rythme de l'octosyllabe et celui de l'alexandrin, ou de plusieurs vers de six syllabes, ce qui revient au même, c'est-à-dire, le rythme de *Mirèio* et de *Calendau*.

S'il en est ainsi pour les préfaces, que sera-ce pour les discours où le rythme oratoire doit naturellement amener dans la bouche d'un poète celui du vers ? J'ouvre au hasard l'*Armana*. Voici dans celui de 1876 le discours prononcé en 1875 aux Jeux Floraux de Montpellier ; dès le début on y rencontre des vers blancs en grande quantité ; à mesure que le poète s'échauffe, de véritables strophes s'organisent comme celle ci :

Lou Prouvençau soulet, lou prouvençau maudi, | lou prouvençau pamens, qu'es l'enfant de la terro | e que vai à l'armado et pago sis impos, | lou provençau tout soul est prouscrit de pertout | ...
Aquelo lengo d'O, grando voues istourico | signau de nosto raço mirau de nôsti glôri | que vous autre, ourgueious, courounas piousmen, | à l'escolo la coussejon, | e ié barron la porto au nas... | (p. 33).

L'alexandrin, deux vers de six syllabes, un alexandrin, un vers de sept syllabes, un octosyllabe, cela fait une puissante strophe, où fermente l'indignation.

Voici dans un autre discours (*Armana* de 1879, p. 64) une strophe joyeuse :

6 6 6
La Prouvenço cantavo, | lou Lengadò cantavo, | la Gascougno
6 8
cantavo, | lou Limousin, l'Auvergno, | lou Dóufinat, la Catalougno |
6 12
tout lou Miejour cantavo, | Cantavo tou printèms, cantavo la
12 6
bèuta, | cantavo lou bonur d'estre en vido, l'amour, | lou dre, li

grandi causo, | cantavo la crousado | contro li Sarrasin, | li bataio
6 6 6
12 8
erouïco | ounte l'ome valènt lucho pèr sa patrio, | pèr sa resoun e
12
pèr sa fe, | cantavo lou desden de la forço outrajouso, | e partejavo,
12 6
i rèi que mancavon de cor, | lou cor dóu grand Blacas...

Là encore le rythme de l'alexandrin et de l'octosyllabe mélangés, une magnifique envolée oratoire servie par une harmonie parfaite de langage.

Un peu plus loin, voici une apostrophe en quatre alexandrins :

O lausié de Toulouso, o lausié de Vau-cluso, o lausié sèmpre verd que simbolisés glóri, lumiero e pouésio, en terro dóu Miejour as regreia tous tèms, | tous tèms regreiaras ! »

Il est superflu d'insister : sans qu'il ait l'air d'y songer, peut-on dire, les vers coulent sous la plume de Mistral[1]. Cela nous explique la souplesse de ses poèmes, leur naturel, leur abondance, leur harmonie. Il manifeste toutes ces qualités dès ses débuts, d'un seul coup de maître, en créant la strophe de *Mirèio*[2].

[1] On pourra faire des remarques analogues en feuilletant les discours de F. Mistral réunis en volume : « Discours e dicho de F. Mistral » Avignon, Roumanille, 1906. Publication du *Flourège prouvençau*.

[2] Cette facilité à s'exprimer en vers est si grande qu'elle se manifeste même dans sa correspondance. Tous ceux qui possèdent des lettres de Mistral pourront aisément le constater. Qu'on lise, entre autres, comme très caractéristiques de ce fait, les lettres sur la mort de Roumanille adressées à Folcò de Barocelli (*Aióli*, 25 mai 1891, et *Armana*, 1892). Elles sont presque tout entières écrites en vers blancs. Or, dans les circonstances où Mistral les écrivait, on ne peut croire qu'il les ait écrites ainsi volontairement.

CHAPITRE V

La strophe de « Mirèio »

I. Essais et tatonnements

« La strophe de *Mirèio*, je crois bien l'avoir employée le premier », dit Mistral dans une lettre qu'il me fit l'honneur de m'adresser, en janvier 1904. Cette affirmation, nous ne saurions douter qu'elle ait été faite de bonne foi. Si donc nous rencontrions antérieurement à Mistral une strophe semblable, nous ne devrions pas dire que Mistral a trouvé là son modèle, mais qu'il y a eu simple coïncidence, ou, tout au plus, réminiscence, à supposer que Mistral ait pu avoir connaissance d'une telle strophe.

La strophe la plus ancienne que j'aie pu découvrir présentant quelque ressemblance avec celle de *Mirèio* se trouve dans une édition du poète arlésien J.-B. Coye. Ce n'est pas Coye lui-même qui l'a employée, mais un de ses amis, Nalis de Beaucaire, dont l'épitre se trouve insérée dans les éditions de Coye [1].

Voici le modèle de cette strophe :

Jan-Batisto Coyou, as tout plen
D'esprit, de vertu, de bon sen ;
Tires facilamen, quan vos, de ta cervellou,
De bons et poulis vers pas paou ;
Siès un souciable mourtaou,
Ta coumpousitioun agradou, es bounou et bellou.

[1] V. J.-B. Coye, éd. de 1854, p. 183.

On le voit, il suffit d'ajouter à cette strophe un octosyllabe et de changer le sexe des rimes, c'est-à-dire de mettre les rimes masculines au bout des alexandrins et les rimes féminines au bout des octosyllabes, pour avoir exactement la strophe de *Mirèio*.

On peut d'autre part supposer que Mistral, lisant avec Roumanille les vieux auteurs provençaux, a eu sous les yeux les œuvres de Coye et cette épître de Nalis.

Dans les œuvres de Reboul nous trouvons une épître à Lamennais, datée d'août 1834. réunie dans le volume de poésies qui paraît en 1840, et cette épître est rédigée en strophes de 7 vers, où la disposition des rimes est la même que dans la strophe de *Mirèio* : f f m f f f m. Mais la strophe est tout entière en alexandrins [1].

Même disposition de rimes dans un poème de Reine Garde, qui figure dans ses *Essais poétiques* publiés en 1851 [2], mélange cette fois d'alexandrins et d'octosyllabes, mais dans un ordre différent ; deux alexandrins, suivis de cinq octosyllabes.

Même disposition de rimes encore chez Lamartine dans les *Harmonies*, mais la strophe compte six alexandrins suivis d'un vers de six syllabes [3].

Tout cela. on le voit, est assez éloigné. comme harmonie générale, de la strophe de *Mirèio* et ne se rapproche que par une alternance de rimes, moins essentielle que l'alternance des alexandrins et des octosyllabes.

[1] V. aussi poème *A un exilé*, p. 53, des *Poèmes* de Reboul, éd. 1840. Pour les rapports de Reboul et de Mistral voir *La Renaissance Provençale*, IIe partie, ch. II, et Ve partie, ch. III.

[2] *Essais poétiques*. 1851, p. 35, sur Reine Garde. V. le même ouvrage, même chapitre.

[3] *Harmonies*, t. III. *Première Harmonie*. V. Sur l'influence de Lamartine en Provence, notre même ouvrage, IIe partie, ch. I.

Voici qui annonce de plus près la strophe de *Mirèio*.

Je trouve ce petit poème dans *Lou Bouillabaisso*[1], le journal de Désanat, sous la signature d'Auguste Vire, poissonnier de La Ciotat. Ce poème décrit le grand rocher qui surplombe le port de La Ciotat ; il est intitulé *Lou Bec de l'Aiglo ;* en voici la meilleure strophe :

Et moun regard de la mar bluro
Retournavo sus la verduro,
Et puis de l'hourizoun fasié vingt fès lou tour,
Et iéu, ravi pèr la pensado,
La man sus lou couar appuyado,
Oublidavo souvènt l'houro de moun retour...

Cette poésie est reproduite dans le recueil de *l'Athénée ouvrier* de 1846[2].

Lou Bouillabaisso et *l'Athénée ouvrier*, c'était pour ce poème une double publicité. Que Mistral ait lu ces recueils, l'un en 1844, l'autre en 1846, c'est peu probable, car, à ces dates, il a quatorze et seize ans, mais il a pu feuilleter plus tard ces recueils, et qui sait si cette forme de strophe ne s'est pas gravée en son esprit de façon inconsciente. En y ajoutant un octosyllabe à rime féminine, c'est exactement la strophe de *Mirèio*. En tout cas il nous est amusant de constater qu'un poissonnier de La Ciotat, dès 1844, avait été sur le point d'employer une strophe qui devait avoir une telle fortune poétique.

Signalons encore pour mémoire, sans prétendre d'ailleurs que Mistral s'en soit inspiré de façon précise, le début de L'*Abuglo de Castel-Culhé,* le célèbre poème de Jasmin (1835) :

[1] Marseille, 1844. V. *La Renaissance Provençale,* IVe partie, ch. III.

[2] V. ibid., IIe partie, ch. II.

Del pè d'aquelo haùto montagno
Oun se pinquo *Castel-Culhé*
Al temp que lou poumé, lou pruné, l'amellè,
Blanquejabon dins la campagno,
Baci lou chan qu'on entendèt,
Un dimecres mati, bèlho de Sèn-Jouzèt... [1]

Mais si la disposition des vers est assez semblable à celle de la strophe de *Mirèio*, il en est tout autrement de celle des rimes ; d'ailleurs c'est là, chez Jasmin, qui pratique en général le vers libre, une strophe isolée que je n'ai point retrouvée ailleurs.

Enfin, malgré l'assertion de Mistral, dont je ne veux point mettre en doute la bonne foi, je ne puis m'empêcher de faire remarquer que nous trouvons sous la plume de Crousillat la strophe de *Mirèio*, dans sa forme exacte, employée de façon continue, cela dès 1849, s'il faut en croire la date qu'il met au bas de son petit poème recueilli dans la *Bresco*. C'est tout un poème campagnard, qui s'appelle *Dido*, et qui débute ainsi :

Dido es uno flour dóu terranè ;
A dès an o s'en fau de gaire,
E bravouno, e duberto, a de biais, a de sèn
Coume uno femeto ; divino
Es de sa parpello bloundino
La lucado, e sa bouco fino
Espelis amistouso un sourire innoucènt... [2]

Il y a ainsi seize strophes et cela est daté : 1 *de jun 1849*, alors que les autres parties du poème qui continue ne portent pas d'indication de date. Est-ce une intention de Crousillat, voulant montrer par là qu'il avait employé, avant Mistral, la strophe de *Mirèio* ?

[1] V. Jasmin : *Œuvres complètes*, éd. Boyer d'Agen, Paris, 1889, t. I, p. 6. et *La Renaissance Provençale*, IVe partie, ch. I.

[2] V. *La Bresco*. Avignon, Roumanille, 1865, p. 121, et sur Crousillat, *La Renaissance Provençale*, IVe partie, ch. II.

C'est possible ; toutefois la revendication de Crousillat ne fut jamais plus énergique, et, si ce poème fut composé en 1849, il ne paraît qu'après *Mirèio*. Il faut donc croire plutôt à une coïncidence, ou tout au plus à une réminiscence, étant donné le caractère de Crousillat et celui de Mistral, qui doit nous faire penser à leur bonne foi réciproque.

Mistral lui-même semble avoir tâtonné pour trouver la strophe de *Mirèio*, et il est intéressant d'en noter deux essais dans ses premières compositions poétiques.

Dans le recueil du *Roumavàgi* de 1853, nous rencontrons un salut de Mistral, *I Troubaire*, dont la strophe est de sept vers avec une disposition de rimes semblable :

O Muso ! richounejo,
Tressano e sàutourlejo !
Vaqui tout lou Miejour !
Vaqui li fier cantaire,
Vengu di quatre caire !
Bonjour, galoi troubaire,
Bonjour ! [1]

On le voit, tout y est : les deux rimes féminines du début, les deux rimes masculines enlaçant les trois rimes féminines ; seule la longueur des vers diffère.

Dans la *Mort dóu Meissounié*, de la même date, voici une strophe semblable :

À soun jouine aversàri
Long-tèms lou dur bestiàri
Rend assaut pèr assaut :
Long-tèms dintre la boumbo
Un contre l'autre coumbo ;
Long-tèms toumbo et retoumbo
De terribli turtau... [2]

[1] V. *Roumavàgi*, p. 20.
[2] Ibid., p. 192 ou *Isclo*, p. 260.

Mais si la disposition des rimes, là encore, est semblable à celle de la strophe de *Mirèio*, le rythme des vers, tout différent, donne à la strophe une toute autre allure.

II. — La valeur de la strophe

Or, quelle est l'allure de la strophe de *Mirèio* et que vaut-elle pour son objet ? Est-elle bien adaptée à son but ? Peut-elle convenir à tous les épisodes d'un poème en douze chants ? N'y aurait-il pas eu intérêt pour Mistral à obtenir plus de variété, en ne s'astreignant point à user de la même strophe de son premier à son douzième chant ?

De cette monotonie dans le rythme, Mistral avait de grands exemples : la *Divine Comédie*, *La Jérusalem délivrée*, le *Roland Furieux* ; en outre, tous les poètes épiques de l'antiquité ou du moyen-âge, si, à la vérité, ils n'ont point tous usé de la strophe, du moins ils ont adopté un vers (hexamètre, alexandrin, décasyllabe ou octosyllabe) auquel ils ont été fidèles d'un bout à l'autre de leur œuvre. Un sûr instinct semble les avoir tous avertis qu'il faut une compensation à la variété des épisodes ou des lieux évoqués et que cette compensation ne peut être trouvée que dans l'unité rythmique. Mistral n'a jamais cherché à se soustraire à cette loi ; loin de s'en repentir, après *Mirèio* il a écrit *Calendau* dans le même rythme, il a écrit *Nerto* en octosyllabes, *Lou Pouèmo dóu Rose* en décasyllabes non rimés et terminés par des syllabes muettes, ce qui pouvait mettre le comble à la monotonie, et nul de ses poèmes n'est ennuyeux.

Donc *Mirèio*, loin de souffrir de l'unité strophique, lui doit en partie sa solide beauté, mais encore s'agit-il de savoir si la strophe de *Mirèio* a été particulièrement heureuse.

Au premier abord, elle paraît devoir être lourde. Roumanille, dans l'*Armana* de 1859, annonçant *Mirèio* à ses lecteurs, écrivait :

« Le poème est tout en couplets de sept vers, et tous les couplets ont la forme de celui-ci :

... Alors s'arrapon e se poutiron,
S'agroumoulisson e s'estiron,
Espalo contre espalo em'artèu contre artèu ;
Li bras se trosson, se fringouion,
Coume de serp que s'entourtouion ;
Souto la pèu li veno bouion ;
Lis esfors fan tibla li tento di boutèu »...

Il faut l'avouer, c'était bien mal choisir, car c'est là peut-être la strophe la plus lourde qu'il y ait dans tout le poème, et sans doute est-elle ainsi pour traduire les efforts de deux combattants, mais la citer isolément c'était une erreur grave, car après cela on pourrait n'avoir point envie de lire le reste.

Oui, disons-le sans gêne, la strophe de *Mirèio*, donne d'abord, quelle qu'elle soit, une impression de lourdeur : ces cinq octosyllabes, dont trois riment ensemble par des rimes féminines et successives, ces deux alexandrins, cet ensemble de sept vers paraît au premier abord un peu massif, et, remarquons-le, après Mistral, peu de poètes, mêmes provençaux, ont employé la strophe de *Mirèio*, si ce n'est parfois dans une intention d'imitation ou d'hommage au maître.

Pour soulever ce poids pendant douze chants qui comptent chacun quelques 70 à 80 strophes, il faut avoir une puissance poétique certaine.

Toutefois cette strophe, quiparaît lourde et raide au

premier abord, n'est-elle pas susceptible de s'assouplir entre des mains habiles. Somme toute, elle est composée d'octosyllabes et d'alexandrins. Or l'octosyllabe n'est-il pas le vers du récit, puisque c'est de lui que se sont servis tous les conteurs du moyen-âge, et l'alexandrin, qui est le grand vers lyrique moderne, n'a-t-il pas été travaillé et parfois « disloqué », selon le mot de Hugo, au point de côtoyer la prose et de se prêter à tous les effets ? Il semble donc que pour un long récit cette combinaison de l'octosyllabe et de l'alexandrin soit favorable.

La proportion dans laquelle elle est faite ne l'est pas moins : nous avons cinq octosyllabes contre deux alexandrins, ce qui donne à la narration plus de rapidité ; d'autre part un récit fait tout entier en octosyllabes garde un ton léger, qui l'empêche de prétendre aux très grands effets ; l'adjonction de deux alexandrins aux octosyllabes donne à la strophe de l'ampleur, de la majesté soit épique, soit lyrique.

Ces alexandrins sont placés l'un à la troisième, l'autre à la septième place, et, placés de la sorte, ils soutiennent l'échafaudage de la strophe ; on dirait deux longues poutres solides qui supportent le poids d'un plancher agréablement décoré.

D'ailleurs il n'y a nullement discontinuité entre ces octosyllabes et ces alexandrins ; leur ensemble forme un tout rythmique, différemment coupé, selon les nécessités du récit. Tantôt la phrase poétique ne comprend que le premier octosyllabe :

Vincèn avié sege an pancaro ;
(Mir., I, str. 18).

tantôt les deux premiers octosyllabes :

Iéu la vese aquelo branqueto,
E sa frescour me fai lingueto !
(Ibid., str. 5).

tantôt les deux premiers octosyllabes et l'alexandrin qui les suit :

Tu, Segnour Diéu de ma patrio,
Que nasquères dins la pastriho,
Enfioco ma paraulo e dono-me d'alen.
(Ibid., str. 3).

tantôt les deux premiers octosyllabes, l'alexandrin et l'octosyllabe suivant :

Mèstre Ambròsi, Diéu vous lou doune!
Diguè la chato, mouscouloune
La pouncho de moun fus, vè ! Vautre ? sias tardié !
D'ounte venès ? de Valabrego ?
(Ibid., str. 16).

tantôt la période s'allonge jusqu'au milieu de l'octosyllabe suivant :

Canto uno chato de Prouvènço ;
Dins lis amour de sa jouvènço,
A travès de la Crau, vers la mar, dins li bla,
Umble escoulan dóu grand Oumèro,
Iéu la vole segui.
(Ibid., str. 2).

tantôt elle s'allonge jusqu'à la fin de ce même octosyllabe :

De panié de cano fendudo,
Qu'es tout d'eisino lèu vendudo,
E d'escoubo de mi, tout acò, mai bèn mai,
Eu lou façounavo à grand dèstre,
Bon e poulit, de man de mèstre...
(Ibid., str. 20).

ou encore la période comprend toute la strophe, sauf le dernier alexandrin laissé par là-même en relief :

Emai soun front noun lusiguèsse
Que de jouinesso, emai n'aguèsse
Ni diadèmo d'or ni mantèu de Damas,
Vole qu'en glòri fugue aussado
Coume uno rèino, e caressado
Pèr nosto lengo mespresado,

et l'alexandrin final se détache :

Car cantan que pèr vautre, o pastre e gènt di mas...
(Ibid., str. 2).

enfin la période s'allonge sur toute la strophe :

De-long dóu Rose, entre li pibo
E li sauseto de la ribo,
En un paure oustaloun pèr l'aigo rousiga
Un panieraire demouravo,
Qu'emé soun drole piei passavo
De mas en mas, e pedassavo
Li canestello routo e li panié trauca...
(Ibid., str. 6).

D'autres fois une phrase commence au second octosyllabe et se trouve chevaucher sur cet octosyllabe et l'alexandrin qui le suit :

Mai tant dóu cor que de la caro,
Certo, acò, 'ro un bèu drole e di miéu estampa...
(Ibid., str. 18).

ou bien sur le premier octosyllabe, l'alexandrin et l'octosyllabe suivant :

Coustiero bluio de Font-vièio,
E vous, colo baussenco, e vous, plano de Crau.
N'avès pu vist de tant poulido !
(Ibid., str. 24).

ou bien la période débute à l'alexandrin et s'étend sur les deux octosyllabes suivants :

Paire, diguè Vincèn, espinchas lou soulèu ;
Vesès, eila sus Magalouno,
Coume lou nivo l'empielouno
(Ibid., str. 7).

ou sur un seul octosyllabe :

Iéu, vese i ventoulet boulega dins lou cèu
Sa ramo e sa frucho inmourtalo...
(Ibid., str. 5).

et c'est encore la combinaison possible des octosyllabes par trois, deux ou un avec l'alexandrin final:

...Coume èro
Rèn qu'uno chato de la terro,
En foro de la Crau se n'es gaire parla...
(Ibid., str. 1).

Lou sabès : entre la verduro,
Au soulèu em' i bagnaduro,
Quand li figo se fan maduro,
Vèn l'ome aloubati desfrucha l'aubre en plèn !
(Ibid., str. 3).

Bèu Diéu, Diéu ami, sus lis alo
De nosto lengo prouvençalo
Fai que posque avera la branco dis aucèu...
(Ibid., str. 5).

...Mai de l'estoublo e dou campèstre
Lis ome èron dejà revengu dóu travai...
(Ibid., str. 20).

ou bien l'alexandrin final est isolé et prend un relief intense :

E lá niue soumbrejavo alin dins la palun.
(Ibid., str. 11).

Voilà une douzaine et demie de combinaisons différentes, que je note dans les vingt premières strophes de *Mirèio* ; il s'en faut qu'elles soient toutes envisagées. Qu'on y songe ; la strophe compte sept vers, chaque vers peut donc être combiné de sept façons différentes avec les autres, ce qui donne quarante-neuf combinaisons ; mais si l'on tient compte des enjambements possibles, il faut au moins doubler ce chiffre, on arrive ainsi à une centaine de combinaisons possibles dans l'intérieur de la strophe. On voit que cela donne une infinie variété d'allures à ces strophes qu'une vue superficielle pouvait déclarer monotone.

Si l'on songe que chacun des chants de *Mirèio* ne compte pas plus de 80 strophes, on voit que le poète

aurait pu se payer le luxe de ne point répéter deux fois dans le même chant la même combinaison de vers.

De plus il y a la liaison possible des vers entre les strophes. Mistral n'en fait pas usage très souvent, mais il ne s'est pas interdit d'en faire usage ; nous pouvons citer au contraire plusieurs exemples de cet usage, d'autant plus caractéristiques qu'ils ne sont point en général risqués au hasard.

Assez souvent cet enjambement strophique correspond à un mouvement de conversation. Ainsi Maître Ramoun s'adresse à Maître Ambroise, brusquement :

E lou vièi e soun fiéu trenavon. — Bèn vejan

Venès pas soupa, Mèste Ambrósi?...

(Ibid., I, str. 21 à 22).

Alor, èro un plesi. Mai coume? Vincenet,

As une sorre ?...

(Ibid., II, str. 7 à 8).

Vincent parle vivement à Mireille :

Ma fisto ! lou jouvènt ié respond coume eiçò,

Lou miéu que li poudèn rejougne
Sarié bessai dins voste jougne...

(Ibid., II, str. 32 à 33).

Mireille pousse des exclamations :

Boudiéu ? diguè Mirèio en aparant, oh ! quant !

Queto nisado galantouno !

(Ibid., str. 33 à 34).

et plus loin :

Esquicho li dos man - Ai ! ai ! ai ! vau mouri !

Houi ! houi, plouravo, me grafignon !

(Ibid., str. 37 à 38).

Le même effet se retrouve plus loin, de la strophe 41

à la strophe 42 ; de même au Chant III (strophe 15 à 16 - 20 à 21 - 33 à 34 - 43 à 44 - 51 à 52), au Chant IV (38 à 39) au Chant VI (39 à 40 - 43 à 44 - 50 à 51), au Chant VII (str. 11 à 12 - 13 à 14 - 14 à 15 - 36 à 37 - 50 à 51 - 51 à 52), au Chant IX (str. 44 à 45 - 49 à 50).

D'autres fois les effets obtenus sont plus caractéristiques encore : l'enjambement de strophe à strophe correspond à une sensation de vitesse. Vincent raconte la course des hommes à Nîmes et le départ des coureurs :

Espéran lou signau !... Es douna ! Coume un lamp
Tóuti très avalan la plano.
(Ibid., I, str. 55 à 56).

D'autres fois c'est l'indication d'un mouvement particulièrement saisissant ; ainsi dans la dispute entre Ourrias et Vincent, quand Vincent serre de près son adversaire :

E Vincèn, à l'arrèst
Coume un lebrié tanco un bestiàri,
Tancavi aqui soun aversàri...
(Ibid., V, str. 34 à 35).

C'est encore l'indication d'un cri de colère : Maître Ramoun refuse Vincent à Mireille et lui interdit de le revoir.

Mirèio ! coume aquelo graso
Dóu fougueiroun porto la braso ;
Coume lou Rose, quand s'arraso,
Fau que desbounde, e ve ! coume acò' s un calèu,
Rapello-te de ma paraulo :
Lou veiras plus !...
(Ibid., VIII, str. 64 à 65).

ou bien, dans un monologue, un cri de douleur. Mireille se désole du refus de son père, seule, la nuit ;

O perqué, d'uno paure femo,
Perqué nasquère pas iéu-memo,
Dins quauque trau de serp ! alor, alor, belèu,

S'un paure drole m'agradavo,
Se Vincenet me demandavo
Lèu, lèu sariéu chabido... O moun béu Vincenet...
(Ibid., VIII, str. 5 à 6).

ou bien c'est un mouvement de fuite. Mireille quitte le mas paternel :

Mirèio, sèmpre mai, dóu terradou pairau

Prenié l'alongui...
(Ibid., VIII, str. 28 à 29).

ou l'indication d'un large espace qui se développe :

Tristas, abandouna di pastre e de l'avé,

De liuen en liuen, pèr la campagno,
Parais un jas cubert de sagno...
(Ibid., VIII, str. 33 à 34).

ou l'entrée d'un personnage :

E coume en Jun, quand vers la plano
Mounte en silènci la chavano,
Que cop sus cop la Tremountano
Uiausso e que lou tèms de tout caire se pren,

Vèn lou Marran...
(Ibid., IX, str. 41 à 42).

une sensation de fatigue ; Mireille se traîne à travers la Camargue :

La roumièuvo d'amour que lou lassige roump

E que la caume desaleno,
De soun èso redouno et pleno
A leva l'espingolo...
(Ibid., X, str. 13 à 14).

une exclamation, les bras en l'air ; les Saintes-Maries voient sur les flots Sara qui les appelle :

Nous reviran, e sus la ribo
Vesèn uno chatouno. Aubouravo si bras,

En nous cridant, touto afougado :
Oh ! menas-me dins la barcado...
(Ibid., XI, str. 8 à 9).

de même l'exclamation de Saint Trophime, au même chant, qui dépasse la strophe 37 et s'allonge jusqu'à la moitié du premier alexandrin de la strophe 38. Enfin on peut noter des sensations de sommeil au Chant XII, de la strophe 3 à la strophe 4, de chute, de la strophe 5 à la strophe 6, de désespoir, de la strophe 15 à la strophe 16.

Souvent aussi l'enjambement d'une strophe à l'autre sert à allonger la période, à donner une sensation d'ampleur ou de majesté ; en voici un exemple caractéristique ; il s'agit de décrire le Rhône qui s'étale largement :

Souto la luno déjà briho
Lou Rose, entredourmi dins soun lié descubert,

Coume un roumiéu de Santo-Baumo
Que, nus, de lassige e de caumo
S'estalouiro e s'endor au foun 'un vabro. — Hoù...
(Ibid., X, str. 62 à 63).

On a ainsi, pour ainsi dire, une nouvelle strophe composée de trois octosyllabes et de deux alexandrins.

On trouve d'autres combinaisons de vers, donnant un accent lyrique ou descriptif nouveau en d'autres passages, par exemple, une sorte de strophe retournée :

E tantost, noun sachènt que se dire autramen,
Lou calignaire nouvelàri
Countavo en risènt lis auvàri
Que i' arribavon d'ourdinàri,
E li niue que dourmié souto lou firmamen,

E dou chin di mas li dentado
Contro sa cueisso enca cretado.'
(Ibid., V, str. 12 à 13).

ou bien trois octosyllabes, un alexandrin, deux octosyllabes, un alexandrin (V. str. 17 à 18 et 29 à 30) ou deux octosyllabes, un alexandrin, deux octosyllabes, un alexandrin. (V. str. 77 à 78...)

En un mot les combinaisons nouvelles données par l'enjambement strophique sont très nombreuses et contribuent puissamment à rompre la monotonie du rythme continu. En réalité, grâce à cet enchaînement d'octosyllabes et d'alexandrins, qui n'est même pas interrompu par la fin de la strophe, on obtient une variété de combinaisons, qui n'est sans doute pas infinie théoriquement, mais qui l'est pratiquement; si bien qu'à la réflexion on s'aperçoit que rien n'est plus souple et plus vivant que cette strophe de *Mirèio* qui pouvait paraître lourde et raide au premier abord.

III. Assouplissement de la strophe de *Mirèio* a *Calendau*

Nous retrouvons dans *Calendau* la strophe de *Mirèio*; c'est assez dire que Mistral a été content des services qu'elle lui a rendus et que pour écrire un nouveau grand poème il n'a point songé à créer une nouvelle forme.

Toutefois il est plus maître de cette forme; ses rimes, nous l'avons vu, sont plus constamment riches, la coupe de ses vers, nous le verrons, est plus variée aussi. La façon qu'il a de traiter la strophe de *Mirèio* ne peut pas être sensiblement perfectionnée, car dès le début il l'a traitée avec beaucoup de souplesse. Nous pouvons toutefois noter que les enjambements plus fréquents de vers à vers donnent à l'ensemble stro-

phique une allure de plus en plus libre. Je ne sais si l'ón pourrait trouver dans *Mirèio* une strophe aussi librement assouplie que celle-ci :

Autour dóu mount escalo, redo
E founso e claro, uno pinedo ;
Dou cengle se pòu veire en oundo rousseja
Lou front dis aubre ; eila blanquejo
Cassis, alin Touloun fouguejo
Dins lou soulèù, e beluguejo
L'azur de la Gardiolo adavau emplaja...
(*Cal.*, I, str. 7).

ou que celle-ci :

O malo-astrado que me ligo !
Adounc faguè la belle amigo,
Noun se pòu ! — E vai-t'en, — au noum de Diéu ! vai-t'en !
Sara pas dis qu'en tartarasso
Ague feni la noblo raço
Di blanc faucoun ! Soulo e paurasso
Resten ! mai libro e puro e feroujo resten !...
(*Cal.*, I, str. 15).

Autant qu'on peut le calculer, j'ai remarqué 52 enjambements dans le chant VII de *Mirèio* sur 574 vers, et 78 dans le chant VII de *Calendau* sur 532 vers.

D'autre part, de strophe à strophe, les enjambements sont aussi plus nombreux. Voici quelques chiffres qui le prouveront.

Enjambements de strophe à strophe :

Mirèio cht. I, 2 ; cht. II, 7 ; cht. III, 5 ; cht. IV, 4 ; cht. V, 7 ; cht. VI, 9 ; cht. VII, 9 ; cht. VIII, 6 ; cht. IX, 8 ; cht. X, 2 ; cht. XI, 3 ; cht. XII, 3 ; total, 65 ; moyenne, 5 par chant.

Calendau : cht. I, 10 ; cht. II, 13 ; cht. III, 10 ; cht. IV, 15 ; cht. V, 14 ; cht. VI, 23 ; cht. VII, 10 ; cht. VIII, 12 ; cht. IX, 12 ; cht. X, 4 ; cht. XI, 21 ; cht. XII, 17 ; total, 161 ; moyenne, 13 par chant.

Donc il y a dans *Calendau* plus de la moitié du chiffre obtenu dans *Mirèio*. C'est indiquer que Mistral a pris de plus en plus à ce sujet d'indépendance métrique.

Comme dans *Mirèio*, Mistral emploie l'enjambement strophique pour la commodité du récit et de la conversation ou pour traduire certains effets.

Solennité de l'invocation :

Amo de moun païs,

Tu que dardaies manifesto.

(*Cal.*, I, str. 2 à 3).

Refus énergique :

E tout d'un cop : — « Noun, noun, crido mai, pode pas !

Subre moun cô porto uno pèiro...

(Ibid., str. 34 à 35).

Naissance de la nuit, qui amène les poètes à chanter :

Anen,

Es jour fali : vivo e poulido
Fan à cha pau soun espelido
Lis estello de Diéu...

(Ibid., str. 55 à 56).

Sentiment de dédain :

...escarto emé desden

La courtisano.

(Ibid., XII, str. 9 à 10).

Exclamation indignée :

— Lucifèr

Maledicioun !

(Ibid., XII, str. 50 à 51).

Dans tout ce chant ces enjambements strophiques

sont fréquents, pour marquer la fuite de Calendau ou la fureur du combat final.

Après Mistral la strophe de *Mirèio* n'a point eu de fortune durable ; ses amis et ses disciples l'ont employée parfois, mais sans originalité comme sans dessein bien net [1] ; Félix Gras l'a reprise dans *Li Carbounié* [2] sans modifications et dans *Toloza* [3] il s'en est inspiré pour la construction d'une strophe nouvelle, mais singulièrement lourde. Ce sont là tentatives de disciples, qui n'offrent pas d'autre intérêt que prouver à quel point Mistral est devenu seul maître de la forme qu'il avait créée. Si les poètes provençaux ne l'ont maniée après lui que malaisément, à plus forte raison les poètes français ne l'ont-ils pas adoptée, gênés sans doute par la triple rime des octosyllabes, plus difficile à trouver en français qu'en provençal.

Mistral reste donc l'inventeur et le possesseur incontesté de la strophe de *Mirèio* que seul il a su manier en maître.

---

[1] V. notamment Aubanel, *La Miougrano*, éd. 1877, p. 222 ; *Lou Rèire Soulèu*, p. 22 ; Anselme Mathieu, *La Farandoulo*, Avignon, 1862, pp. 166 et 246 ; Marius André, *Plòu e souleio*, p. 198.

[2] Avignon, 1876.

[3] Avignon, 1882.

CHAPITRE VI

Assouplissement du rythme — Enjambement Coupe des vers

I. L'Enjambement

On le voit, Mistral connaît toutes les ressources du vers : il sait combien l'enjambement donne de souplesse au rythme poétique, et spécialement combien il est nécessaire quand on manie une longue suite de vers. Aussi pouvons-nous noter des enjambements fréquents dans ses alexandrins, ses décasyllabes ou ses octosyllabes. Ces enjambements sont parfois dictés par le simple désir d'assouplir le rythme du récit, et d'autres fois ils correspondent à des effets très nets.

En voici quelques exemples :

Enjambements dans une suite d'alexandrins :

> Lou marrò se revèsso e dins lou degoulóu
> Cabusso, e, davalant à la barrulo, toumbo...
> (*Isclo*, p. 214).

L'enjambement peint la chute du rocher de Sisyphe. De même par la suite :

> E sèmpre, coume vai estre amount, lou marrò
> Toumbo mai, | e sèns fin fau que mounte aquèu ro.
> (Ibid., p. 210).

De même encore dans le poème de *Romanin* (p. 274).

> Tout es mut, tout es mort, e sèmpre dins lou pla
> Uno pèiro de mai cabusso...

D'autres fois c'est l'indication d'une brutalité :

> Au païs garounen se gandis, cerco grasso
> A Toulouso, | desfai lou pople Toulousan...
> (*Oulivo.*, p. 198).

D'autres fois c'est une malédiction :

> Tout d'un cop, à-n-aquèu que tout lou monde ahis,
> Malur...
> (*R. Jano*, p. 282).

la peinture de la foule en admiration :

> Enterin qu'à si ped la foulo escalustrado
> Bado la figo...
> (Ibid., p. 252).

ou un mot mis en relief :

> Bon à dire ! mai elo, aquelo Cleoupatro
> Superbo, | que moun cor, maugra tout, idoulatro.
> (Ibid., p. 44).

> Vaqui ço que te cridо, o papo Clément Sièis,
> Un mounge...
> (Ibid., p. 300).

L'opposition du mot moine (mounge) au mot pape (papo) est ainsi fortement indiquée.

> Faudra ' scoundre, faudra tua
> Lou lume...
> (Ibid., p. 112).

Ici c'est l'indication d'une lumière qui s'éteint.

On pourrait faire bien d'autres citations. Les enjambements sont fréquents dans la *Rèino Jano*, et cela se conçoit, puisque le style doit en avoir une valeur dramatique. Ils sont rares dans les œuvres lyriques où l'alexandrin est peu employé à l'état pur ; quand il est en composition, l'enjambement porte généralement sur le vers qui le suit.

C'est ce qui arrive très souvent dans la strophe de

Mirèio et de *Calendau* où se produit l'enjambement de l'alexandrin sur l'octosyllabe de façon très fréquente :

Ainsi, pour indiquer une chute :

Au regard de la serp degoulon tout d'abord
Lis auco...
(*Mir.*, III, str. 15).

Alin liuen lou pauras vai toumba d'abouchoun,
Amaluga...
(Ibid., IV, str. 64).

l'indication du vin qui déborde :

Mai vé ! lou vin de Crau vai toutaro escampa
De voste got...
(Ibid., V, str. 28).

d'une forêt qui s'étale :

Dóu cengle se pôu veire en oundo rousseja
Lou front dis aubre...
(*Cal.*, I, str. 7).

Très fréquent aussi est l'enjambement de l'octosyllabe à l'alexandrin qui le suit ; par exemple pour la mise en relief d'un nom :

Au meme mas di Falabrego
Venguè tambèn un gardian d'ego,
Veran... | Aquéu Véran ié venguè dóu Sambu.
(*Mir.*, IV, str. 29).

pour un mouvement de conversation :

Moun segne-grand n'avié très rodo,
Vous n'en souvèn !
(Ibid., str. 38).

pour l'indication d'une chute :

Quant de doublen e de ternenco
Dins li ferrado Camarguenco
N'avié pas debana...
(Ibid. str. 49).

Très souvent aussi c'est l'enjambement de l'octosyllabe à l'octosyllabe ; par exemple, pour indiquer l'épanouissement de la jeunesse :

Emai soun front noun lusiguèsse
Que de jouinesso...
(*Mir.*, I, str. 2).

l'attention suspendue :

Mirèio, d'amour tresananto,
L'escoutavo...
(Ibid., II, str. 65).

la fuite :

E la chatouno, coume un glàri,
Despareiguè
(Ibid., IV, str. 28).

l'allure jeune et vive :

Dre coume un canié de Durençó
Eu caminavo
(Ibid., V, str. 6).

l'admiration :

Elo èro palo, èu pèr délice
La miravo...
(Ibid., V, str. 20).

l'appel :

Hôu !
L'ausès, de la ratamalo
(Ibid., V. str. 63).

la crispation :

Ourras peréu mando à la traio
Si man crispado...
(Ibid., V, str. 86).

Mise en relief de noms :

...Eila blanquejo
Cassis ; | alin Touloun fouguejo
Dins lou soulèu...
(*Cal.*, I, str. 6).

Dans *Nerto*, étant donné que tout le poème est en octosyllabes, de tels enjambements sont plus fréquents encore.

Sensation d'évanouissement :

Dins sa cadiero es revessado
Coume uno morto...
(p. 34).

indication de sortie :

Enterin la pichoto Nerto
Sort de la tourre...
(p. 78).

indication d'agenouillement :

Van à mouloun s'agenouia
Souto sa man...
(p. 90).

indication de réveil :

A l'aubo l'endeman se levo
Touto la cour...
(p. 116).

de montée en selle :

Li segnouresso d'assetoun
Lèu s'encavalon...
(p. 116).

Mêmes effets et mêmes enjambements avec les décasyllabes du *Pouèmo dóu Rose*. Ainsi pour indiquer la fuite des mariniers sur le Rhône :

... Vèire passa fier, li man à l'empento,
Li Condriéulen...
(I-3).

sensation de chute :

Leissè toumba de sa man escumouso
Soun bacèu...
(VI-51).

indication de sortie :

Que vaùtri lou vouguès creire o pas creire
Sorte dóu Rose...
(VI-51).

Généralement l'enjambement est de six ou de quatre syllabes, car il empiète jusqu'à la quatrième ou sixième syllabe, où se trouvent les coupes du décasyllabe, ou bien cet enjambement va jusqu'à la troisième syllabe, comme dans le second exemple cité plus haut, et alors un autre mot de trois syllabes mène la voix jusqu'à la coupe de la sixième syllabe. Ainsi plus haut :

Leissè toumba de sa man escumouso
Soun bacèu | e m'acò | pèr l'ana querre

ou bien l'enjambement est de deux syllabes et alors on peut avoir la coupe à la quatrième ou à la sixième syllabe, selon que le mot suivant est de deux ou de quatre syllabes. Ainsi :

... E tout en bacelant, à la subito
Veguè, | dins lou courrènt | de la ribiero...
(VI-51).

ou bien :

Ounte es Aurengo ? i barcatié demando
Guihèn, | ounte es | aquelo Glourieto...
(VI-51).

Parfois l'enjambement sert à faire un véritable alexandrin. Ainsi dans ce passage :

Es uno raço d'ome caloussudo,
Galoio e bravo, li Condriéulen. *Sempre,*
Planta sus li radèu e li sapino.

ou encore :

A la fin de si gènt, moun chat, *per doto*
Auro de prat, de vigno emai de terro [1].

De toutes façons l'enjambement chez Mistral n'est jamais une cause de moindre harmonie, une commo-

[1] V. E. Aude et P. Roman, Etude sur le *Poème du Rhône*. Aix, Barthélemy, 1897. In-8°, 30 p.

dité employée sans raison ; il correspond toujours soit à un effet précis soit au désir général d'assouplir pour le récit l'armature du vers. Pour cette raison il est très rare, parce qu'il est rarement nécessaire, dans les strophes lyriques et surtout dans les vers qui comptent moins de huit syllabes. Toutefois, on peut noter un enjambement hardi et qui sépare l'article du substantif.

Moun bon ami, vende de la,
Demoro à la
Porto de l'Auro...
(*Isclo*, p. 20)

Celui qui suit est moins hardi, tout en étant assez violent :

Veguere iéu
Un prego-diéu
D'estoublo...
(*Isclo*, p. 290).

Plus loin, en voici un, aussi violent que le premier :

I' ensigne la
Draiolo...
(*Isclo*, p. 290).

Mais Mistral n'a jamais pratiqué qu'en passant ces enjambements d'un caractère amusant. Le ton presque toujours sérieux de sa poésie le lui interdit.

II. Coupe des vers

I. — L'alexandrin

Mistral traite l'alexandrin de façon classique, surtout à ses débuts. Il nous est difficile de trouver dans *Mirèio* ce que les théoriciens de l'art romantique ont appelé le *vers ternaire*, tel que :

Les fleurs au front, - la boue aux pieds, - la haine au cœur...

C'est à peine si l'on peut compter sept vers de cette sorte dans le chant I de *Mirèio*, 5 dans le chant II, 1 dans le chant III, 7 dans le chant V, 11 dans le chant VI, 3 dans le chant VII, point du tout dans le chant IV. On voit que la moyenne est en somme de six vers ternaires par chant, et encore quelques-uns de ces vers sont-ils susceptibles de recevoir à la sixième syllabe une forte coupe, qui les ramène à la forme classique. Ainsi :

La chatouno venié d'arriba si magnan
(*Mir.*, I, str. 15).

peut se scander, somme toute :

La chatou | no venié d'arriba | si magnan...

ou :

La chatouno venié | d'arriba si magnan...

Parfois le vers ternaire correspond à un effet de tristesse :

Coume au mas, | coume au tèms de moun pai | re, ai ! ai ! ai !
(I, str. 22).

parfois à un mouvement de colère :

Aubre dóu diable, | aubras qu'un divèndre | an planta...
(II, str. 48).

ce qui d'ailleurs peut se scander :

Aubre dóu diable, | aubras | qu'un divèndre an planta

Parfois c'est un effet de torsion : le poète peint un serpent auquel un pâtre a rompu l'échine avec un bloc de pierre :

Coume uno serp, | en quau un pastre | em' un clapas
A coupa lis esquino...
(V, str. 64).

ou bien un effet de chute, d'engloutissement : la barque d'Ourrias coule dans le Rhône :

E coume a di, | la barco au Rose | se prefound
(v, str. 80).

ou bien c'est un ordre pressant :

Au Trau di Fado, | au Trau di Fado | pourtas-lou !
(vi, str. 21).

ou bien l'indication d'une position courbée :

Eh ! que m'enchau ? | la Fe cami | no de plegoun...
(vi, str. 31).

Effet d'ampleur :

O Luno, o Luno,
Que mau-passage t'encatuno,
Pèr davala, | tan roujo e largo, | sus li Bau...
(vi, str. 69).

Dans beaucoup de vers, outre que la coupe est contestable et que Mistral devait plutôt scander le vers de façon classique que romantique, l'effet n'est pas significatif. En tout cas l'alexandrin de *Mirèio* a toujours une coupe secondaire à la sixième syllabe, et, sauf exception, sa coupe principale s'y trouve aussi le plus souvent. Et cela n'a rien de monotone, car la monotonie des alexandrins séparés par trois octosyllabes n'est nullement accusée. Voici au reste les proportions trouvées pour les six premiers chants et le dernier :

Vers n'ayant pas leur coupe principale à la sixième syllabe

Ch. I : 14 sur 132.
Ch. II : 10 sur 134.
Ch. III : 6 sur 124.
Ch. IV : 9 sur 142.
Ch. V : 30 sur 154.
Ch. VI : 45 sur 186.
Ch. XII : 12 sur 130.

En moyenne c'est le huitième.

Or, si nous étudions à ce point de vue les alexandrins de *Calendau*, nous voyons que le nombre des vers ternaires ou coupés de façon non classique augmente dans de sensibles proportions, ce qui nous indique un progrès certain dans l'assouplissement du vers ; Mistral est de plus en plus maître de sa forme, et il a lu sans doute les poètes romantiques, alors que sa première éducation poétique s'était faite dans les œuvres de Lamartine.

C'est ainsi que nous trouvons dans le chant I de *Calendau*, 5 vers ternaires, 3 dans le second, 4 dans le troisième, 11 dans le quatrième. 10 dans le cinquième, 8 dans le sixième. 13 dans le douzième, c'est-à-dire une moyenne de 8 environ, par chant, alors que la moyenne dans *Mirèio* est de 6 seulement.

Comme dans *Mirèio*, Mistral tire de l'emploi de ces vers certains effets, d'autant plus saisissants qu'ils sont plus rares.

Ainsi un effet de négation :

E tout d'un cop | : « Noun, noun, crido mai | pode pas !
(I, str. 34).

Un effet de brisure nette et brutale :

E lou brau | s'esclapè li ba | no sus lou ro.
(I, str. 78).

Un effet de tremblement :

E tremoulan | to la princes | so ferniguè.
(I, str. 82).

Une indication de serment, la main tendue :

Te lou ju | re, la man duber | to dins l'Infer.
(II, str. 75).

L'indication d'un effort violent et collectif :

Afeciouna | de pèd e d'ounglo | sièis pèr sièis.
(III, str. 75).

Une sensation d'évanouissement subit :

Passe la man, | lèu mai espin | cho : i ' èro plus.
(IV, str. 27).

A côté du ternaire romantique on voit même apparaître dans *Calendau* le vers parnassien, c'est-à-dire le vers qui n'a plus du tout de césure appréciable à la sixième syllabe, le vers qui triche en mettant à cette place un article ou un mot insignifiant sur lequel la voix ne peut pas s'arrêter et qui est là pour l'œil seulement. Ainsi :

De la Prouven | ço, *coume* uno isclo de soulas
(IV, str. 17).

Tant e pièi mai | que *nous* sépa | ron... A l'oustau
(III, str. 64).

E tremoula | nto *la* prince | sso fernigue...
(I, str. 82).

Enfin la proportion des vers qui ne sont point susceptibles de recevoir leur coupe principale à la sixième syllabe est celle-ci :

Ch. I : 37 sur 144.
Ch. II : 49 sur 160.
Ch. III : 34 sur 168.
Ch. IV : 39 sur 144.
Ch. V : 32 sur 136.
Ch. VI : 27 sur 168.
Ch. XII : 35 sur 152.

C'est en moyenne un peu moins du quart, c'est-à-dire le double de la moyenne obtenue dans *Mirèio*.

Dans la *Rèino Jano* la proportion s'accroît encore, et cela d'ailleurs est naturel, car l'alexandrin, employé à l'état pur, exige une plus grande variété de coupes

que s'il est mélangé à l'octosyllabe. Je trouve, pour le 1er acte, 96 vers sur 390 qui ne sont pas coupés à la sixième syllabe, soit le quart.

Le vers parnassien s'y rencontre aussi. Ainsi :

Dou Martè | gue qu'es *la* Veni | so prouvençalo.
(p. 12).

Pèr uno rei | no, *de* la Mai | o dou reiaume...
(p. 30).

Espèro, espè | ro *que* debaras | se la rèino...
(p. 54).

... reveni sus lis alo
Blanquinou | so de *mi* galè | ro prouvençalo
(p. 182).
Vaqui sa nè | ço, *la* countes | so de Coumenge...
(p. 276).

Dans le lyrisme de Mistral, l'alexandrin affecte une forme généralement classique, et d'autant plus classique qu'il n'est pas employé seul. Employé à l'état pur, il est coupé de façon assez variée ; dans *Lou Roucas de Sisife* (*Isclo*, p. 42) on peut compter 37 vers sur 104 qui ne sont pas coupés à la sixième syllabe, soit plus du tiers, dans *Romanin* (p. 275) 24 sur 132 dans l'*Or de Toulouso* (*Ouliv.*, p. 199). 25 sur 96.

Par contre, dans l'*Eloge de Clémence Isaure* où l'alexandrin est combiné avec le vers de six syllabes, on compte 7 vers seulement, sur 104, qui ne soient pas coupés à la sixième syllabe, et dans l'*Elégie sur la Mort de Lamartine*, 5 sur 50. On conçoit, en effet, que le mouvement lyrique de telles odes comporte des coupes moins variées, un vers plus chantant.

Mais, tout en traitant l'alexandrin de façon presque classique, Mistral, s'il n'a point dépassé les limites où se sont tenus les meilleurs des Parnassiens, n'a pourtant reculé devant aucune césure, quand elle était nécessaire pour un effet. Nous venons d'en voir quel-

ques exemples. Pas plus qu'il n'hésite à rendre presque imperceptible la césure de la sixième syllabe, il n'a de scrupule à placer deux accents toniques de suite, en coupant les vers à la cinquième, septième ou onzième syllabe, ce qui est théoriquement interdit par les principes classiques, bien que Racine ait écrit :

Le sang de vos *fois crie* et n'est point écouté...
(Athalie, acte I, sc. I).

et que, depuis, aucun poète ne se soit privé de cet effet, Musset écrivant :

Qui fis hésiter *Faust* au seuil de Marguerite...
(Lucie).

et Hugo :

On s'endormait dix mille, on se réveil*lait cent.*
(L'Expiation).

Nous trouvons dans Mistral des alexandrins semblables, avec des coupes à la 5e, à la 7e ou à la 11e syllabe. Ainsi pour un effet de conversation :

... Mouscouloune
La pouncho de moun *fus, ve* ?... Vautre, sias tardié.
(Mir., I, str. 16).

De même :

Voulès que vous a*ju* | de ? *O !* Dóu tèms qu'eilamount
(Ibid., II, str. 5).

De même, dans la conversation, pour la mise en relief d'un mot :

As une sorre ? - E la jouvènto,
Braveto qu'es e bèn fasènto,
Digué lou vergan*ié... Trop !* qu'à la Font-dóu-Rèi...
Ibid., str. (10).

pour souligner une affirmation :

Que pièi ma maire pourrié dire
Qu'ai panca proun de b*iais*, *o*, per me marida.
(Ibid., str. 21).

pour un appel pressant :

Courre lèu, Vincen*et*, l*èu* !... Es que, i' a 'n moumen.
(Ibid., str. 38).

pour insister sur un mot :

E basto, à iéu pau*zet*, *bas*to, uno fes de l'an.
(Ibid., str. 64).

Meten, dis, qu'à moun tour fugue la r*ei*no, i*éu*.
(*Mir.*, III, str. 29).

pour indiquer une opposition :

Ero d'Alàri, tout jouine e vièi, bèu o *laid*...
(Ibid., IV, 15).

pour indiquer un résultat total :

Que n'aguènt pas fini soun dóu e roumpè*nt tout*.
(*R. Jano*, acte V, sc. 1).

pour insister sur une conjonction importante :

... E Diéu fague
Que vuei countèmple, iéu, la fiho de mi rèi
Dins soun triou*mphe* ! *car*, d'aquel ome d'elèi
(*R. Jano*, acte V, sc. 3).

pour une exclamation d'encouragement :

Lou miracle nous mostro
L'iro de Feb*us* ; d*au* ! fasen en terro nostro...
(*Oulìv.*, p. 202).

II. L'octosyllabe

Comme à l'alexandrin, Mistral donne à l'octosyllabe toutes les coupes possibles. Coupe normale à la quatrième syllabe :

Dins lis amour | de sa jouvènço.
(Mir., I, str. 1).

et cette coupe est naturellement très fréquente, si fréquente que dans l'invocation de *Mirèio*, soit les 5 premières strophes, c'est-à-dire 25 octosyllabes, cette coupe se présente 15 fois. Sur les 100 premiers vers de *Nerto*, on peut compter 90 octosyllabes qui présentent cette coupe, et sur les 50 derniers vers 30 octosyllabes ainsi césurés. Mais à côté de cette coupe très fréquente et qui donne à l'octosyllabe son allure bien assise de vers narratif, aisé à reconnaître en tout cas, il y a des coupes plus variées et plus expressives.

Ainsi après la première syllabe :

Tu, | Segnour Diéu de ma patrio
(*Mir.*, I, str. 3).

Sus Lucifer, coume un lioun,
Part, | e moustrant lou crousihoun...
(*Nerto*, p. 298).

après la seconde syllabe :

Aqui, | iè vènon bèn li fedo
(*Mir.*, I, str. 12).

Bèu Diéu, | Diéu ami, sus lis alo
(*Mir.*, I, str. 5).

après la troisième syllabe :

Iéu la vese, | aquelo branqueto.
(Ibid., str. 5).

Lou sabès ; | entre la verduro...
(Ibid., str. 3).

Après la cinquième syllabe :

E sus lou lindau, | à l'eigagno...
(Ibid., str. 15).

Cette coupe est moins fréquente que les précédentes.
Après la sixième syllabe :

Quan fan d'araire
Au mas di Falabre | go, paire...
(Ibid., str. 8).

après la septième syllabe :

Souvènti-fès !... Mais té ! té ! | porge
Li cago-nis...
(Ibid., II, str. 36).

Cette coupe est rare, et n'est jamais la seule dans le vers, on le voit. Elle met en relief le mot qui est ainsi isolé comme la coupe de la onzième syllabe dans l'alexandrin.

Ainsi, dans ce vers de *Nerto* (p. 88)

...De que ié béure en disènt | « more ! »

Mais il n'est pas nécessaire d'insister ; l'octosyllabe est un vers très souple, qui se prête à toutes les coupes, et nous ne pouvons faire un mérite particulier à Mistral de les avoir toutes pratiquées.

Remarquons simplement qu'il a pu écrire tout le poème de *Nerto* en octosyllabes, soit plus de quatre mille vers, sans que son récit soit monotone.

Il n'a pas manié avec moins d'art le décasyllabe, mais nous le verrons en parlant du *Pouèmo dóu Rose*, où se déploie avec le plus d'éclat l'originalité et la sûreté de son art.

CHAPITRE VII

La musique du vers

Assonances et Allitérations

Mistral connaît toutes les ressources que donne au poète l'allitération et l'assonance. On pourrait en trouver déjà beaucoup dans n'importe quel poète provençal, car le provençal a des sonorités plus musicales que le français et de plus il faut remarquer que la prononciation mouillée de l'*r*, qui en fait une sorte de *l* un peu plus rude, double les chances d'allitération.

Très souvent l'allitération et l'assonance soutiennent la musique du vers, sans aucune indication d'effet spécial ; souvent aussi un effet spécial est, sinon cherché, au moins trouvé. On sait combien Sainte-Beuve, Baudelaire, Th. Gautier attachaient d'importance, après les Latins et les Anglais, à ces deux procédés poétiques. Becq de Fouquières, dans son *Traité Général de Versification Française*[1], a fait de l'allitération et de l'assonance presque toute l'harmonie du vers. Sans exagérer il faut en montrer toute l'importance, et comme tout poète, Mistral, de façon inconsciente, a usé constamment de ces deux procédés.

En voici quelques exemples :

A travès de la Crau, vers la mar, dins *li bla...*
(*Mir.*, I, str. 1).

[1] Paris, 1879.

Assonance des *a* ; allitération des *r* et des *l*, dont le son est assez proche, en provençal. Effet de largeur.

Ni *diade*mo *d'or* ni man*tèu de Damas*...
(Ibid., str. 2).

Assonance des *a* ; allitération des dentales. Effet de richesse.

Car cantan que *pèr vautre*, o pa*stre* e gent di ma*s*.
(Ibid., str. 2).

Assonance des *a* ; allitération des *r* et des dentales. Indication de volonté bien arrêtée, tenace, têtue :

L'*oumbro* dis a*ubo* s'*alounga*vo...
(v, str. 1).

Assonance des sons sourds *ou, au, oun, a, o*. Allitération des *b* et des *l*. Effet d'ombre qui s'étend le soir. Voici maintenant pour les sons clairs :

Bello *jitel*lo proum*ierenc*o
E redoulento *e* vier*ginenc*o,
Bello fr*u*cho madalenenco,
Ounte l'aucèu de l'èr se ven leva la fam.
(I, str. 4).

Assonance des *é*, des *i*, des *u*. Allitération des *l* et des *r*. Effet de fraîcheur, de grand air. L'effet continue dans la strophe suivante :

Iéu la *vese* aquelo branq*ue*to
E sa f*r*escour *me fai* l*in*gueto...
Iéu, *vèse i* ventoulet boulega d*in*s lou cèu
Sa ramo e sa fruch*o i*mmourtalo

Assonance des *iéu, é, i, in*. Allitération des *r* et des *l*.

Desc*a*us *e* louge*rer e gai* coume *un lésert*
(v, str. 6).

Effet de jeunesse, de marche alerte.

A l'aubo *cl*aro se ma*z*ido
Lou *cla*z *canta di* bous*cazido*...
(v, str. 1).

Assonance des *a* et des *i*, allitération des *z* et des *l*. Effet de clarté matinale, grave et gaie en même temps.

La chatouno
Lou pe*ssug*o, se *cour*bo e s'escapo en risènt
(v, str. 11).

Assonance des *è*, des *o*, des *i*, sons clairs. Allitération des *g*, des *c*, des *s*. Indication d'un mouvement vif et gai. Voici une strophe où s'offrent deux effets bien nets :

Lou Rose, enmalicia pèr l'auro
Fasié coume un troupèu de tauro
Courre sis erso treblo à la mar, mai eici
Entre lis tousco d'amarino
Que fasien calo emai oumbrino,
Uno mueio d'aigo azurino
Liuen dis oundo plan-plan venié s'empèresi...
(VIII, str. 3).

Les deux octosyllabes et les neuf premières syllabes de l'alexandrin donnent des sons graves qui expriment le mouvement furieux du Rhône, les trois octosyllabes suivants et l'alexandrin final rendent un son clair qui exprime la clarté et le calme du Rhône en cet endroit, et l'alexandrin avec l'allitération des *s* exprime le mouvement de repos et de paresse.

Voici enfin une strophe de *Mirèio* tout à fait caractéristique :

Di ribo ounte l'Argèn varaio,
Di plano, di coulet, di draio,
S'enausso peralin un long cor de cansoun,

Mai, belamen de la cabruno,
Cant d'amour, èr de cantobruno,
Pau à pau dins li colo bruno
S'esperdon, e vèn l'oumbro emé la languisoun.
(VIII, str. 2).

Les assonances des *i, e, ai, in, en, u, ou,* donnent à la strophe l'accent de langueur cherché par le poète, en même temps l'allitération des *r* et des *l* en soutient la musique et les coupes très bien faites, et notamment la coupe de l'alexandrin final font de cette strophe un chef-d'œuvre technique.

Nous voyons donc que, dès l'époque de *Mirèio,* Mistral possède à fond toutes les ressources de l'assonance et de l'allitération.

Nous en trouverons tout le long de ses autres poèmes des exemples innombrables. Ainsi :

Amo di sèuvo armouniouso,
E di calanco souleiouso,
De la patrio amo piouso.
T'apèle...
(*Cal.*, I, str. 5).

Les sons clairs donnent l'indication de la tendresse et de l'harmonie.

Voici dans *Lis Isclo d'Or* une sorte de hallali :

Aquèli qu'an la memôri,
Aquèli qu'an lou cor aut,
Aquèli que dins sa bori
Sènton giscla lou mistrau,
Aquèli qu'amoun la glôri,
Li valènt, li majourau...
(*La Countesso, Isclo,* p. 188).

L'assonance des *a,* des *au*, des *i*, l'allitération des *r* donnent une belle impression d'élan. C'est l'instant où Mistral convoque à la libération les poètes provençaux.

Voici dans *Lis Oulivado* un autre effet :

Ié disien Margarideto
E, pèr coupa court, Rideto,
Estènt que toujours risié,
Aquèu noum de fantasié
A soun rire s'entrasié
Coume la roso au rousié...
(p. 190).

Les sons clairs donnent l'impression du rire.

Dans *Lis Isclo d'or*, voici une impression de lumière large :

Enterin lou soulèu, gai, espóussavo,
Sa como d'or sus tout Paris ravi...
(p. 68).

L'assonance des *a* et des *i* donne la sensation de l'amplitude et de la clarté, et toujours l'allitération si musicale des *l* et des *r*.

Mêmes effets dans la *Rèino Jano* (p. 18).

La Roumo triounflanto es vuei en Avignoun.

Assonance des sons graves : *ou, oun* ; effet de largeur et de pompe.

Malur ! car uno oundado, uno erso d'ahiranço
D'encreso sournarudo e de desesperanço...
(p. 282).

Assonance des *a, an, en*, allitération des *r*, impression de haine.

E li recampadis que la terro li raque...
(p. 56).

Indication de vomissement par l'allitération des *re* et *ra*.

Mêmes emplois heureux dans *Nerto* : voici une impression de fraîcheur matinale, obtenue par le redoublement des sons clairs :

Ah ! que fai bon èstre deforo !
Vès, espinchas à noste entour ;
Gardant si fado, li pastour
Fan davans si pastoureleto
Sus l'erbo la cambareleto ;
En reguejant dins li gara,
Lou bouié siblo, alegoura ;
Dins li blad verd li sauclarello
Charron e quilon, riserello...
(p. 140).

Voici dans *Lou Pouèmo dóu Rose*, une évocation de la farandole :

La naciounalo danso roudanenco
E dóu reiaume ancian di Bousounido
Que de Coundriéu-à-n-Arle, i jour de voto,
Di viravòut dóu Rose imitarello,
Ersejo e fai la serp au long di dougo.
(*Rose*, I, 3).

Là encore répétition des sons clairs, allitération des *r* et des *l*.

Voici au contraire un effet de largeur :

Eu regardavo eilalin, coume un ladre,
Lou Rose qu'à la mar s'anavo perdre...
(*Rose*, IV, 37).

Assonance des *a*, *o*, *ou*, sons graves ; il s'agit de peindre le Rhône qui descend vers la mer.

Voici enfin une impression de goinfrerie :

Oh ! de bon Diéu ! li sartanado einormo
De sang de biòu, li tian de tripo grasso,
Lou catigot, li carbounado e chouio
E li troucho farcido emé de berlo
S'engloutissen i buerbo pansarudo,
Enterin qu'à-de-rèng la damo-jano
Fasènt lou tour, cadun, li couide libre,
Se vuéjo à plèn de got...
(*Rose*, XI, 100).

Les mots eux-mêmes expriment la gloutonnerie, et

que cela nous serve d'indication : l'assonance et l'allitération sont partout chez Mistral, parce que Mistral est un grand poète qui use inconsciemment de toutes leurs ressources, mais aussi parce que la langue provençale, réaliste, expressive, directe, beaucoup moins intellectuelle que le français, fourmille de mots qui ont pour ainsi dire la forme de leur idée.

CHAPITRE VIII

Les Rythmes Lyriques

I

Un fait frappe tout d'abord le lecteur des *Isclo d'or* et des *Oulivado,* c'est la rareté de l'alexandrin. Pour qui a l'habitude des recueils français, publiés du XVI^e^ au XX^e^ siècle, c'est un étonnement ; à celui qui réfléchit un instant le fait apparaît vite naturel, et même nécessaire.

L'alexandrin est un vers, si j'ose dire, intellectuel, un vers qui s'est affermi en France en même temps que l'humanisme, par une assimilation inconsciente avec l'hexamètre antique, un vers adopté par les classiques pour des raisons de noblesse et de belle tenue, accepté par les romantiques pour sa souplesse et sa puissance lyrique, aimé des Parnassiens pour sa possibilité de devenir rigide et marmoréen et que les symbolistes ne rejetèrent même pas, le trouvant plutôt trop court que trop long, et le considérant comme une transition naturelle entre le vers classique et le vers libre tenté par eux. Pour toutes ces raisons, la fortune de l'alexandrin fut magnifique pendant trois siècles de littérature française.

Mistral sans doute ne l'ignore pas, mais ce n'est pas de la littérature française qu'il se réclame spéciale-

ment ; il regarde vers les Troubadours et vers les Italiens, et, pour tout dire, vers le moyen âge. Or, le moyen âge, tant provençal qu'italien ou français, a presque ignoré l'alexandrin. Qu'on y songe ; le grand vers épique est si bien le décasyllabe que Ronsard, rêvant de donner à la France un poème épique, commence sa *Franciade* en décasyllabes. D'autre part, l'octosyllabe et les rythmes plus courts sont très souvent employés, et ces rythmes sont restés ceux de la poésie populaire. Mistral, poète populaire, ne doit pas employer souvent l'alexandrin.

De fait, dans la strophe de *Mirèio* et de *Calendau*, l'alexandrin, nous l'avons vu, ne sert que de support à la strophe et n'est point traité pour lui-même ; Mistral l'emploiera seulement dans *La Rèino Jano* par une imitation, malheureuse en somme, de la tragédie classique, mais c'est tout, et dans ses recueils lyriques c'est à peine s'il apparaît à l'état pur. Dans *Lis Isclo d'Or* nous l'y rencontrons cinq fois (et encore parmi ces cinq poèmes y a-t-il trois sonnets), sur 76 poèmes. Dans *Lis Oulivado* six fois sur 37 poèmes (et sur ces six fois nous comptons encore trois sonnets et un poème liminaire de quatre vers [1]).

Il convient de dire que, les sonnets mis à part, les poèmes où il apparaît ne sont point des meilleurs qu'ait écrits Mistral ; s'ils sont richement rimés et s'ils contiennent quelques beaux vers, on y sent pourtant l'effort plus que l'inspiration. Il y a de l'application, mais la spontanéité semble manquer : et je veux parler ici de *Roumanin* [2], du *Roucas de Sisifo* [3] et de l'*Or de*

[1] V. *Isclo*, pp. 212, 274, 414, 416, 424 ; *Oulив.* pp. 2, 150, 198, 32, 172 et 208.

[2] *Isclo*, p. 212.

[3] Ibid., p. 274.

Toulouso[1], car je trouve une forme plus heureuse dans *Lou Mirago*[2] où la strophe de quatre vers monorime donne aux vers un rythme mélancolique et monotone tout à fait saisissant[3]. Quant aux sonnets ils sont corrects et bien venus, nous en reparlerons plus loin.

L'alexandrin, employé aussi peu que possible à l'état pur, n'apparaît pas beaucoup plus souvent en combinaison avec d'autres vers, et cela de moins en moins. Alors que dans *Lis Isclo d'or* nous trouvons onze poèmes (sur 74), où l'alexandrin apparaît combiné avec d'autres vers, nous n'en trouvons qu'un seul dans *Lis Oulivado* (sur 37)[4].

La combinaison la plus fréquente est faite avec l'octosyllabe. C'est là un procédé habituel dans la métrique française, celui même de la combinaison improprement appelée *iambe*, et pour son compte Mistral aime particulièrement ce mélange d'alexandrins et d'octosyllabes, qui lui a si bien réussi dans la strophe de *Mirèio*. Dans *Lis Isclo d'or* sur 11 emplois de l'alexandrin combiné avec d'autres vers, nous en trouvons 4 où c'est l'octosyllabe qui entre en combinaison[5], et dans *Lis Oulivado*, le seul poème où l'alexandrin apparaît en combinaison offre un mélange d'alexandrins et d'octosyllabes.

[1] *Ouliv.*, p. 198.

[2] Ibid., p. 150.

[3] Dans *Roumanin* sur 66 rimes, 12 seulement n'ont pas de consonne d'appui ; dans *Lou Roucas de Sisifo*, 8 seulement sur 52 rimes ; dans l'*Or de Toulouso*, 8 sur 43 rimes, et encore la plupart de ces rimes, déjà très sonores, ne comportent-elles pas, pour être riches, la consonne d'appui. Dans les sonnets et dans les strophes à rimes quadruples du *Mirage*, les rimes sont également très riches. Mais on peut remarquer que les rimes plates des trois poèmes cités plus haut réussissent moins bien à Mistral que les combinaisons strophiques.

[4] V. *Isclo*, pp. 32, 53, 165, 192, 228, 380, 384, 423, 484, 500 ; *Ouliv.*, p. 210.

[5] V. pp. 53, 165, 192, 384 ; *Ouliv.*, p. 210.

D'ailleurs les combinaisons sont toujours originales et ne doivent rien à la métrique française ; tantôt les deux alexandrins sont encastrés entre deux groupes de deux vers octosyllabiques :

« Anèn, enfant de la patrio ! »
Cantavon li bèu regimen ;
Prouvençau, Champagnòu e Bretoun e Flamen,
Souto li tres coulour au pas, tóuti coutrio,
Poussejavon terriblamen
E marchavon contro l'Austrio...[1]

tantôt c'est une strophe où trois alexandrins enserrent un octosyllabe et sont suivis de deux octosyllabes :

Fraire de Catalougno, escoutas ! Nous an di
Que fasias peralin revièure e resplendi
Un di rampau de nosto lengo ;
Fraire, que lou bèu tèms escampe si blasin
Su lis óulivo e li rasin
De vòsti champ, colo e valengo !...[2]

et ici la différence avec la strophe française de huit vers est établie grâce au remplacement du quatrième alexandrin par un octosyllabe. Une autre fois, c'est à la strophe de sept vers, comme dans *Mirèio*, que Mistral revient, mais la combinaison des vers est différente, et l'accent est tout autre :

Pèr la nacioun, e pèr li fraire
Que rèston à l'oustau e que menon l'araire,
E parlon voulountous la lengo dóu terraire,
Es un triounfle aqueste jour...
Vaqui perqué, iéu de Prouvènço,
Vène di Prouvençau paga la redevènço
Au grand troubaire dóu Miejour[3].

[1] *Lou Tambourr d'Arcolo*, *Isclo*, p. 53. Cette strophe est répétée simplement deux fois avec une alternance de 2 strophes en alexandrins (6 vers à rimes plates), ensuite Mistral adopte le vers de 6, puis le vers de 10 syllabes.

[2] *I Troubaire Catalan*, *Isclo*, p. 165.

[3] *En l'ounour de Jaussemin*, id., p. 192.

Une autre fois c'est encore la strophe de six vers, mais c'est une nouvelle combinaison des vers et des rimes :

Quand l'ouro dóu tremount es-vengudo pèr l'astre,
Sus li mourre envahi pèr lou vespre, li pastre
Alargon sis anouge, e si fedo, e si can,
E dins li baisso palunenco,
Lou grouün rangoulejo en bramadisso unenco :
« Aquèu soulèu èro ensucant ![1] »

Enfin dans *Lis Oulivado* la strophe devient plus large encore ; elle compte neuf vers. Les trois alexandrins n'en sont plus que le support comme dans la strophe de *Mirèio*.

O bello Vierge Immaculado
Que dins lis astre enmantelado,
Tènes d'anent lou mounde e nòsti van trafè,
O douço Rèino de la Franço,
Qu'ém' un regard de benuranço
Pos abouca l'infèr e si rire trufet,
Di man indigno dóu felibre,
Recebe en gràci aqueste libre
Ounte li gènt de Franço an estampa sa fe ![2]

On le voit ; chaque fois que Mistral emploie cette combinaison de l'octosyllabe et de l'alexandrin, c'est d'une façon toute nouvelle, et cela nous indique dès maintenant son dessein bien arrêté, et que nous vérifierons, de ne jamais se servir d'un rythme déjà employé, mais de créer pour chaque poème sa forme ; et en même temps un sentiment unique se dégage de cette combinaison d'octosyllabes et d'alexandrins, un sentiment de largeur, de gravité, de solennité. C'est une évocation épique dans *Lou Tambour d'Arcolo*, c'est un salut solennel dans l'ode aux Catalans ou dans l'ode à Jasmin. c'est un sentiment de mélancolie

[1] *Soulèmi sur la mort de Lamartine*, id. p. 384.
[2] *A l'Immaculado Councepcioun, Oulív.*, p. 210.

dans l'élégie sur la mort de Lamartine, un sentiment de piété, de gravité religieuse dans l'ode à l'Immaculée Conception [1].

La combinaison de l'alexandrin et du vers de six syllabes indique plus de lyrisme, un envol plus décidé. Nous la trouvons quatre fois dans *Lis Isclo d'or*, et encore à deux reprises cette combinaison comporte-t-elle un troisième élément, le vers de huit ou le vers de dix syllabes, mais le vers de six syllabes y est en contact direct avec l'alexandrin.

C'est ainsi que nous rencontrons cette strophe :

Sian li felen de la Grèço immourtalo,
Sian tis enfant, Ourfiéu, ome divin !
Car sian ti fiéu, o Prouvenço coumtalo,
E nosto capitalo
Es Marsiho, qu'en mar vèi jouga li dóufin [2].

Les vers de dix syllabes coupés à la quatrième préparent au vers de six, puisque la seconde partie du vers de dix syllabes, coupé de la sorte, en compte six et du vers de six syllabes à l'alexandrin la transition est toute naturelle.

Autre combinaison :

Vierge, as bèn fa de mouri jouino,
Car noun as vist la rouino
De ti pantai d'amour,
As bèn fa de segui la negro segnouresso,
Avans que noste mounde, o tendro felibresso,
Treboulèsse ti cant de sa laide rumour [3].

[1] On peut noter aussi différentes combinaisons de l'alexandrin et de l'octosyllabe dans certains petits poèmes de circonstance, publiés par l'*Armana* et que Mistral n'a pas recueillis dans ses œuvres. Ainsi : *Armana*, 1903, p. 61, deux alexandrins riment ensemble encadrant deux octosyllabes rimant ensemble ; *Armana* 1911, p. 29, un alexandrin, un octosyllabe, deux alexandrins.

[2] *Lis Enfant d'Orfiéu*, *Isclo*, p. 32.

[3] *Per la felibresso Antounieto de Bèucaire*, *Isclo*, p. 380.

Une autre fois, c'est une combinaison inverse ; le vers de six syllabes au lieu de préparer à la montée vers l'alexandrin s'ajoute à l'alexandrin pour lui donner, par sa légèreté, plus d'envolée, et ce procédé est fréquent en français :

Quand part un bastimen de Marsiho o de Ceto,
Lou capitàni crido : A Diéu va ! li marin
Fan lou signe de crous, là mar fai courbo-seto,
E dins li velo boufo uno auro amourouseto
Souto un cèu azurin [1].

et la strophe de quatre vers, classique en français :

S'ai l'ur que moun barquet sus l'oundo s'amatine
Senso cregne l'ivèr,
A tu benedicioun, ô divin Lamartine,
Que n'as pres lou gouvèr ! [2]

Il faut citer enfin la combinaison de l'alexandrin avec le vers de quatre syllabes, dans un refrain :

A la memòri de nòsti rèire,
Di Berenguié, dóu rèi En Pèire,
Aussen li vèire,
Catalan, Prouvençau, Limousin e Gascoun !
A la memòri dou rèi En Jaume
E dou rèiaume
D'Aragoun ! [3]

Il ne faut pas se laisser tromper par la forme du premier vers, qui serait, à ne compter que les syllabes, un

[1] *A Na Clemènço Isauzo*, *Isclo*, p. 228.

[2] *A Lamartine*, id., p. 484. Il faut noter que toujours le vers de six syllabes précédant l'alexandrin a une rime féminine, pour éviter qu'il ne se soude au premier hémistiche suivant. Remarquons aussi le sonnet (p. 423) où les deux premiers vers de chaque tercet sont des vers de six syllabes. Dans les petits poèmes qui n'ont pas été recueillis dans les œuvres de Mistral, remarquons la combinaison de l'alexandrin et du vers de six syllabes : *Armana*, 1903, p. 22, et surtout, *Cadet d'Ais*, 1914, p. 10, l'inscription pour la cloche de Maillane d'un rythme très alerte.

[3] *La Brassado*, refrain, *Isclo*, p. 500.

vers de neuf syllabes ; en réalité la coupe qui tombe fortement après *memòri* entraîne l'élision de l'i atone et l'on a de la sorte quatre vers de quatre syllabes (car l'octosyllabe qui suit se coupe très nettement en deux). dont deux n'ont pas de rime et de même après l'alexandrin [1].

Enfin. une seule fois, et dans sa jeunesse. puisque ce poème, *La Fin dóu Meissounié* [2], est daté de 1853. Mistral emploie l'alexandrin en combinaison avec le vers de huit et de six syllabes. selon une disposition tout à fait libre. sur le modèle classique, celui par exemple de La Fontaine ; l'alexandrin forme le fond du poème, les vers de huit et six syllabes servent à certains effets de relief ou d'action, et la libre disposition des rimes donne au tout une allure hardie et souple, qui n'est point cependant dépourvue de fermeté. Mais soit que Mistral ait trouvé cette forme trop lâche, soit qu'il n'ait plus osé l'employer. on n'en rencontre point chez lui d'autre exemple.

Pour conclure. on peut dire que. dans le lyrisme de Mistral. l'alexandrin est un vers de soutien. Seuls, deux de ses très beaux poèmes. l'ode aux Catalans et l'élégie sur la mort de Lamartine ont l'alexandrin à leur base ; la plupart de ses poèmes lyriques les plus significatifs sont écrits en d'autres rythmes. Or. ce n'est point impuissance sans doute. car Mistral a montré le contraire quand il l'a voulu. mais juste compréhension des nécessités d'une poésie avant tout populaire, sûr instinct qui lui fait. par-delà trois siècles de culture classique. retrouver les rythmes du moyen âge. indispensables à une langue qui n'a point depuis le moyen âge évolué [3].

[1] V. un subterfuge semblable indiqué dans la dernière note du Chapitre VII.

[2] *Isclo*, p. 254.

[3] A signaler encore l'emploi de l'alexandrin avec le vers de deux

II

Aussi souvent dans *Lis Isclo d'or* que de l'alexandrin et plus souvent dans *Lis Oulivado*, Mistral use du décasyllabe [1]. C'est donc un vers qu'il n'a point abandonné à mesure que son lyrisme se développait, bien au contraire, et c'est un vers qui lui est particulièrement cher puisqu'il l'a consacré par *Lou Pouèmo dóu Rose*.

Dans sa jeunesse, Mistral use du décasyllabe, à la façon des Français du XVIII[e] siècle ou du XVI[e] siècle pour le conte plaisant. Ainsi trouvons-nous, datés de 1854, 1856 et 1857, trois contes, *La Plueio* [2], *La Rascladuro de Pestrin* [3] et *Cacho-Pesou* [4] écrits en ce rythme alerte, où le décasyllabe, comme dans Marot ou Voltaire, est coupé après la quatrième syllabe et les rimes sont librement disposées. De même dans *Mirèio*, Ch. I, il faut remarquer la Chanson du Bailli de Suffren écrite en décasyllabes coupés à la quatrième syllabe et groupés en tercets, rythme très vif de chanson guer-

syllabes dans un poème que Mistral n'a pas recueilli dans *Lis Isclo* et qui débute ainsi :

« Aro, adiéu donc, Rouset, iéu parte pèr l'armado.
— Tant lèu ! —
De liuen coume de près saras la bèn-amado.
— Belèu !... »

Armana, 1876, p. 29, et l'emploi avec le vers de dix syllabes, *Armana*, 1885, p. 74.

[1] Dans *Isclo*, sur 76 poèmes, le décasyllabe est employé 11 fois, 6 fois à l'état pur, 5 fois en combinaison avec d'autres vers. Dans *Lis Ouliv.*, 6 emplois, 3 à l'état pur, 3 en combinaison. V. *Isclo*, pp. 62, 150, 392, 428, 450, 514 (état pur), pp. 32, 72, 102, 110, 360 (en combinaison) ; *Ouliv.*, pp. 6, 142, 148 (état pur) 85, 106, 136 (en combinaison).

[2] *Isclo*, p. 392.

[3] id., p. 428.

[4] id., p. 514.

rière. A la même veine, il faut rattacher l'histoire, un peu leste, de la *Princesse Clémence*[1], qui est datée de 1863. Ce sont là les quatre emplois du décasyllabe à l'état pur avec coupe à la quatrième syllabe, que nous rencontrons dans *Lis Isclo d'or* ; deux autres emplois à l'état pur se présentent dans ce même recueil, mais avec des coupes à la sixième syllabe, ce qui leur donne une toute autre allure.

Par contre, nous retrouvons la coupe à la quatrième syllabe dans deux poèmes des *Oulivado* où le décasyllabe est employé seul, dans *lou Parangoun*[2] en strophes de cinq vers, dans *l'Inne Gregau*[3], en strophes de huit vers. Dans ce dernier poème, le mouvement allègre du décasyllabe correspond à l'enthousiasme guerrier qui anime cet hymne écrit en l'honneur des Grecs combattant en 1897 contre les Turcs. Le troisième emploi du décasyllabe à l'état pur est fait dans un à-propos de douze vers, avec coupe à la cinquième syllabe[4] et ne présente aucune importance littéraire.

Par contre, il faut noter avec soin le petit poème sur les Noces d'Aubanel[5], où le décasyllabe est employé seul, avec des coupes alternatives après la quatrième et la sixième syllabe, ce qui rompt la monotonie du rythme unique, et surtout la troisième partie du *Tambour d'Arcole*, où le décasyllabe est traité seul d'une façon tout à fait intéressante. La coupe presque constamment placée après la sixième syllabe, et revenant, très rarement, à la quatrième[6] donne au morceau l'al-

[1] *Isclo*, p. 150.
[2] *Oulivad.*, p. 6.
[3] *Oulivad.*, p. 142.
[4] *Oulivad.*, p. 148.
[5] *Isclo*, p. 450.
[6] Sur 96 vers, 11 vers peuvent avoir la coupe principale à la quatrième syllabe, tout en conservant une secondaire à la sixième syl-

lure de découragement et de mélancolie que le poète a cherchée. En même temps, cette libre[1] façon de traiter le décasyllabe annonce, de loin, la technique admirable dont Mistral fera preuve dans *Lou Pouèmo dóu Rose*.

En combinaison, Mistral emploie le décasyllabe de façon très juste : s'il est coupé à la cinquième syllabe, il la combine avec le vers de cinq syllabes, et l'on a le rythme alerte usité dans la poésie française :

Jan de Goufaroun, pres pèr de coursàri,
Dins li Janissàri
Sèt an a servi ;
Fau, encò di Turc, avé la coudeno
Facho à la cadeno
Emai au rouvi[2].

Et Mistral a bien soin de mettre les rimes féminines là où il faut, pour que les vers de cinq syllabes, en fusionnant, ne deviennent pas des vers de dix[3].

Si le vers de dix syllabes est coupé à la sixième syllabe, le poète le combine très justement avec les vers de six et de quatre syllabes :

S'es enanado alin, ma douco amigo,
E iéu, desespera,
Fau que ploura...[4]

C'est avec le vers de six syllabes que le décasyllabe

labe, et même l'hésitation est souvent permise sur la valeur des deux coupes ; cinq vers doivent seulement se couper absolument à la quatrième syllabe.

[1] Par exemple, ces deux vers ont leur coupe au milieu des mots : Pourtavon: « I grands ome la patrio, — Recouneissento ! » Quand parlàs dòu sort !

[2] *Isclo*, p. 110 ; V. aussi *Armana*, 1890, p. 108 ; petit poème non recueilli par Mistral.

[3] C'est le rythme même du petit poème de Musset : *A une Parisienne*.

[4] *Isclo*, p. 360.

se trouve combiné dans la strophe des *Enfants d'Orphée* que nous avons citée. Avec l'octosyllabe la combinaison est faite une fois de la manière suivante :

Lou païsan, ounte que siegue
Es lou cepoun de la nacioun ;
Auran bèu faire d'invencioun,
Fau que la terro se boulegue :
Tant que lou mounde noun aura pres fin,
Faudra qu'i'ague de pan et de vin [1].

Avec le vers de quatre syllabes, l'emploi est plus naturel encore, surtout lorsque la coupe du décasyllabe est à la sixième syllabe. Mistral combine les deux vers de la façon suivante, en y ajoutant un octosyllabe :

L'Evesque d'Avignoun, Mounsen Grimau,
A fa basti'no tourre à Barbentano,
Qu'enràbio vènt de mar e tramountano
E fai despoutenta l'Esprit dóu mau.
Assegurado
Sus lou roucas,
Forto e carrado,
Escounjurado,
Porto au soulèu soun front bouscas ;
Memamen i fenèstro, dins lou cas
Que vouguèsse lou Diable intra di vitro,
A fa Mounsen Grimau grava sa mitro [2].

La combinaison du décasyllabe avec le vers de quatre syllabes se retrouve dans *Lis Oulivado* avec la forme suivante :

Pos barrula dins l'estrange païs
De la Roumagno
A l'Alemagno,
Pos barrula dins l'estrange païs
Par ana vèire ço qu'as jamai vist ;

[1] *Oulivo.*, p. 136.
[2] *Idclo*, p. 102.

Mai d'encountrado
Alegourado
Coume lou rode ounte vives, pagès,
Auras bèu courre,
Per vau e mourre,
Ounte que vagues n'en trouvaras ges...[1]

C'est donc avec un sens du rythme très délicat et très sûr que Mistral combine le décasyllabe avec les autres vers, et les strophes nouvelles qui en résultent sont très harmonieuses [2].

III

Mistral, à ma connaissance, n'a pas employé le vers de neuf syllabes, si ce n'est dans un quatrain de circonstance, qu'il serait possible de considérer d'ailleurs comme composé d'octosyllabes, si l'on fait l'élision à la coupe des syllabes muettes, et qui n'a du reste pas d'importance [3].

[1] *Ouliv.*, p. 106.

[2] V. Un emploi du décasyllabe, *Armana*, 1911, p. 29. Cité chap. VII, note finale. Le quatrain, qui se présente comme rédigé en hendécasyllabes, est, en réalité, par l'élision d'une syllabe muette à la coupe, formé de décasyllabes ou mieux encore de vers de cinq syllabes.

De même un poème *Au Pourtugau* de la forme suivante :

Bèu pichot po | ple | , que te siés encarna
Dins un eissam d'eros e dins un grand pouèto,
Vers ti reme | mbre | s'encuei acantouna
Tau que lou vièi marin que sounjo dins sa bèto...

En réalité, l'élision de la syllabe muette à la coupe ramène ces vers à la forme du décasyllabe.

[3] V. *Armana* 1888, p. 104.

Vivo li nò | vi | de Sant-Sauvaire !
Crèisse la ra | ço | di sèt Ramoun !
Luse l'este | llo | di fièr troubaire !
Glòri à Toulou | so | pereilamount !

L'octosyllabe par contre est un vers aimé de Mistral, puisqu'il entre pour la plus grande part dans la construction de la strophe de *Mirèio*. C'est un vers populaire, comme le témoigne sa grande fortune pendant tout le moyen âge, un vers de fabliau, de conte, de petit poème narratif, et Mistral, outre l'emploi qu'il en fait dans *Mirèio* et dans *Calendau*, l'a employé dans *Nerto* à l'état pur.

Il n'est donc pas étonnant de le rencontrer très souvent dans les recueils lyriques de Mistral. C'est ainsi que dans *Lis Isclo d'or* nous en trouvons 13 emplois [1] à l'état pur sur 74 poèmes, 5 emplois dans *Lis Oulivado,* sur 37 poèmes ; en combinaison avec d'autres vers, il apparaît 18 fois dans *Lis Isclo d'or*, 3 fois dans *Lis Oulivado*. Donc, en tout, Mistral l'emploie 31 fois dans *Lis Isclo d'or* sur 76 poèmes, et c'est donc presque la moitié ; un peu moins dans les *Oulivado*, 8 fois sur 37 poèmes, ce qui n'est pas tout à fait le cinquième.

A l'état pur, son emploi correspond généralement à des sentiments graves : l'ode *A la Race latine* [2] est écrite en strophes de 8 syllabes à rimes croisées avec un refrain de 4 octosyllabes à rimes également croisées ; le poème intitulé *Espouscado* [3] dans lequel Mistral proteste contre la centralisation, affirme la vitalité de la race et de la langue, dans une strophe de 10 octosyllabes, celle même des grandes odes classiques, affecte une allure plus large encore ; *La Coummuniun di Sant* [4], cette exquise évocation d'une Arlésienne qui sort des vêpres de Saint-Trophime, où le sentiment de la beauté se mêle si profondément au sentiment reli-

[1] V. *Isclo*, pp. 220, 240, 268, 286, 290, 354, 406, 408, 412, 418, 478, 504, 510, et *Oulív.*, pp. 26, 120, 174, 186, 220.
[2] *Isclo*, p. 220.
[3] Ibid., p. 240.
[4] *Isclo*, p. 268.

gieux, est écrite en strophes de huit octosyllabes à rimes croisées.

Dans un sentiment grave, il faut citer aussi le poème *Veguen veni*[1], écrit en strophes de 5 octosyllabes, et le poème qui clot *Lis Oulivado, Moun Toumbèu*[2], cette belle et large évocation du Temps qui passe et qui efface la gloire lentement.

D'autre part, l'octosyllabe est employé de façon significative, pour des sonnets[3], pour des poèmes de circonstance[4], pour de courtes pièces[5].

En combinaison Mistral emploie l'octosyllabe surtout avec l'alexandrin, et le vers de quatre syllabes, une seule fois avec le décasyllabe, 3 fois avec le vers de six syllabes.

Avec le décasyllabe, la combinaison est celle que nous avons vue[6] ; avec l'alexandrin nous en avons plus haut étudié les effets ; avec le vers de six syllabes, on a la strophe déjà étudiée dans l'ode à la Félibresse Antoinette de Beaucaire[7], ou bien c'est le refrain d'un cantique :

Sian à la fin dóu mounde,
Et tout ço qu'avèn fa
Dins lou grand drai fau que se mounde
Au vènt de Diéu que vai boufa[8].

[1] *Oulivo.*, p. 120.

[2] Id., p. 220.

[3] *Iòclo*, p. 406, 408, 412, 418.

[4] *Iòclo*, pp. 290, 504 ; *Oulivo.*, p. 186.

[5] *Iòclo*, pp. 286, 354, 478, 510 ; *Oulivo.* pp. 26, 174, et aussi petits poèmes non recueillis et publiés dans l'*Armana* 1910, p. 19 ; 1911, pp. 29, 81, 26, 28 ; 1903, p. 79 ; 1880, p. 55.

[6] V. plus haut *La Cansoun dóu Païsan, Oulivo.*, p. 136.

[7] V. plus haut et *Iòclo*, p. 380.

[8] Id., p. 328.

ou c'est un chant nuptial :

Countre lou Riau, à Sant-Roumié,
I'a'no jouino bruneto
Que dins li prat, souto un poumié,
Cerco de campaneto [1].

Enfin il faut spécialement noter la combinaison, tout indiquée d'ailleurs, de l'octosyllabe et du vers de quatre syllabes, qui donne le plus souvent un effet de tristesse ou de langueur.

La combinaison la plus simple est l'alternance suivante :

Segnour, à la fin ta coulèro
Largo si tron
Sus nôsti front :
E dins la niue nosto galèro
Pico d'a prò
Contro li rò [2].

Ce poème intitulé *Lou Saume de la Penitènci* (Le Psaume de la Pénitence), est une lamentation sur les malheurs de la guerre de 1870, et le rythme brisé, essoufflé correspond bien à l'effet cherché.

Même sentiment de tristesse dans le poème intitulé *Desfèci* (Langueur) et dont la strophe est celle-ci :

Vese d'aucèu que van amount,
Que van amount souto li nivo ;
Porton, li nivo, l'aigo au mount,
E vers la mar l'aigo s'abrivo.
Iéu, siéu aqui
A me langui ;
E, fauto d'alo,
Ma languisoun sara mourtalo [3].

Même lassitude de la pensée et du rythme dans la

[1] *Iòclo*, p. 466.
[2] *Iòclo* p. 198. V. aussi un quatrain 8+6+8+6. *Armana* 1889, p. 87.
[3] *Iòclo*, p. 368.

délicieuse élégie, appelée *Grevanço* (rancœur), où le poète évoque sa mère disparue :

Oh ! dins la draio engermenido
Leissas me perdre pensatiéu,
Sus li tepiero tant unido
Ounte enfantoun iéu me perdiéu !
Li parpaiolo
De la draiolo,
Lis agantave emé la man ;
Catarineto
E galineto
Me fasien tóuti soun rouman,
E la flourido
Di margarido
Pièi me disié : Tourno deman [1].

D'ailleurs, on ne retrouve pas le même effet de mélancolie dans deux autres poèmes où l'octosyllabe se combine avec le vers de quatre syllabes. L'un est *Lou Bastimen*, où apparaît la strophe suivante :

Lou bastimen vèn de Maiorco
Emé d'arange un cargamen ;
An courouna de vèrdi torco
L'aubre-mèstre dóu bastimen [2] ;
Urousamen
Vèn de Maiorco
Lou bastimen.

l'autre est l'*Arlatenco*, avec cette strophe :

Vou lou dirai, e lou creirès,
La jouventuro de quau parle
Èro uno rèino, car saubrès
Qu'avié vint an, e qu'èro d'Arle.
La rescountrère un bèu dilun
Dins la palun ;
Es grand doumage
Qu'ansin anèsse à la calour,
En acampant de jounc en flour
Pèr li froumage [3].

[1] *Isclo*, p. 374.
[2] Id., p. 10.
[3] Id., p. 18.

Ce n'est pas non plus l'effet de tristesse que recherche Mistral dans certains refrains composés d'octosyllabes et de vers de quatre syllabes, celui-ci par exemple :

De nôsti paire canten la glôri
Que dins l'istôri
An fa soun trau,
E que de-longo, nous dien li libre,
Soun resta libre,
Coume la mar et lou mistrau...[1]

A vrai dire, si l'on s'en tenait au compte des syllabes, le premier et le troisième vers de cette strophe seraient des vers de neuf syllabes, mais si l'on considère que la coupe de ces vers est très fortement indiquée après *paire* et *de-longo*, c'est-à-dire à la cinquième syllabe, nous avons en réalité une suite de vers de quatre syllabes dont deux ne comportent point de rime. On peut noter l'emploi d'un semblable procédé dans le refrain de *La Brassado :*

A la memôri de nôsti rèire,
Di Berenguié, dôu rei En Pèire...[2]

Nous pouvons le noter aussi avec le décasyllabe dans le refrain de *La Respelido* :

La maire Prouvènço qu'a batu l'aubado
La maire Prouvènço que tèn lou drapèu,
L'a panca crebado,
La pèu
Dóu rampèu...[3]

qui constitue, en réalité, une suite de vers de cinq syllabes, dont deux n'ont point de rime, ou plutôt riment entre eux par le mot *Prouvènço,* et dont le dernier comporte une rime intérieure : *La pèu - dóu rampèu.*

[1] *Iôclo*, p. 32.
[2] Id., p. 500.
[3] *Oulivo.*, p. 34.

Notons enfin la strophe du *Prego-Diéu* qui forme une sorte d'escalier, où l'on descend par trois octosyllabes vers deux vers de quatre syllabes et un vers de deux :

Ero un tantost d'aquest estiéu
Que ni vihave ni dourmiéu
Fasiéu miéjour, tau que me plaise,
Lou cabassòu
Toucant lou sòu
A l'aise...[1]

Enfin, constatons que la même combinaison d'octosyllabes et de vers de quatre syllabes se retrouve dans le célèbre chant de *Magali*, avec un arrangement strophique qui n'est point le même :

O Magali, ma tant amado
Meste ta testo au fenestroun,
Escouto un pau aquesto aubado
De tambourin' mé de viòuloun ;
Es plen d'estello aperamount,
L'auro es toumbado ;
Mai lis estello paliran
Quand te veiran...[2]

De toutes ces remarques, il est permis de conclure que Mistral manie volontiers l'octosyllabe, que son emploi correspond chez lui à des sentiments graves, calmes, souvent mélancoliques, surtout quand l'octosyllabe est combiné avec l'alexandrin ou le vers de quatre syllabes. Remarquons enfin, une fois de plus, que nous n'avons pas rencontré deux fois la même strophe dans les divers poèmes étudiés.

[1] *Isclo*, p. 290.

[2] V. *Mirèio* ch. III ; v. aussi *Armana*, 1886, p. 48, une strophe composée ainsi 8 8 8 8 8 4 8 8 4.

IV

Le vers de sept syllabes se présente depuis le XVI^e^ siècle dans la poésie française comme un vers gai, vif, alerte, vers de chanson et de danse, surtout quand on le marie au vers de trois syllabes. On obtient alors le rythme fameux de *l'Avril* de Rémy Belleau, repris par Sainte-Beuve dans son poème *A la Rime*.

Mistral emploie assez souvent le vers de sept syllabes et c'est généralement avec cette intention de gaîté, cette allure décidée qui s'attache à son emploi. A l'état pur, nous le trouvons six fois dans *Lis Isclo d'or*, deux fois dans *Lis Oulivado;* en combinaison, sept fois dans *Lis Isclo d'or*, deux fois dans *Lis Oulivado*.

C'est par le vers de sept syllabes que s'ouvrent *Lis Isclo d'or*, avec *Lou Cant dóu Soulèu*. Pour cet hymne de joie, qui célèbre le soleil cher à la Provence, Mistral adopte naturellement le plus allègre des rythmes :

Grand soulèu de la Prouvènço,
Gai coumpaire dóu mistrau,
Tu qu'escoules la Durènço
Coume un flot de vin de Crau.

et le refrain se fait plus alerte encore, grâce à l'introduction d'un vers de trois syllabes et à la répétition des rimes :

Fai lusi toun blound calèu !
Coucho l'ombro emai li flèu !
Lèu ! lèu ! lèu !
Fai te vèire, bèu soulèu !.. [1]

Dans le chant célèbre de *La Coupo* [2], où Mistral

[1] *Isclo*, p. 4.
[2] Id., p. 38.

chante l'union des Provençaux et des Catalans, les espoirs félibréens, même strophe de quatre octosyllabes, à rimes croisées, mais le refrain donne au chant son allure originale, avec sa combinaison de vers de trois, de quatre et de six syllabes.

Dans *Lis Oulivado* même strophe de quatre vers pour traduire les accents d'une âme indignée dans une véhémente apostrophe au peuple provençal, *Au Pople nostre*[1].

La strophe s'élargit et compte six vers dans le fameux chant de *La Coumtesso*, qui traduit de semblables sentiments ; c'est le chant de la délivrance, l'appel du clairon qui sonne le ralliement des jeunes patriotes pour le relèvement de la patrie provençale, et le refrain de deux vers sans rimes donne à ce poème ardent un accent plus véhément encore :

Aquèli qu'an la memòri,
Aquèli qu'an lou cor aut,
Aquèli que dins sa bòri
Sènton giscla lou mistrau,
Aquèli qu'amon la glòri,
Li valènt, li majourau,

Ah ! se me sabien entèndre !
Ah ! se me voulien segui !...[2]

Dans *Lis Oulivado* cette strophe de six vers sert à traduire le rire, grâce à une autre combinaison de rimes, à une accumulation de quatre vers à la fin de la strophe :

Ié disien Margarideto,
E, pèr coupa court, Rideto.
Estènt que toujour risié,
Aquéu noum de fantasié
A soun rire s'entrasié
Coume la roso au rousié !...[3]

[1] *Oulivado*, p. 60.
[2] *Isclo*, p. 188.
[3] *Oulivado*, p. 190. *La Risouleto* (La Rieuse)

Enfin nous rencontrons dans *Lis Isclo d'or* une strophe de huit vers, avec quatre rimes féminines semblables, pour narrer l'histoire amoureuse du Troubadour Catalan :

Quand la bello Margarido,
Fiho dóu grand Berenguié,
Pèr l'amour a fa flourido,
L'amour vèn e la marido
Au rèi Louis que la seguié :
Lou rèi Louis, à touto brido,
Vers Paris l'enmeno lèu.
A-diéu-sias noste soulèu !... [1]

Une autre fois, c'est pour traduire un effet de coquetterie, une suite d'heptasyllabes à rime plate [2]. Enfin une strophe mérite une remarque spéciale ; c'est celle que nous rencontrons dans *L'Amitadou*, ainsi construite :

Van veni très chivalié pèr escalada li tourre
Van veni très chivalié,
Valerous, fièr e galié... [3]

Il semble que l'on ait affaire à un vers de quatorze syllabes, au début, mais le vers, en réalité, se décompose en deux vers de sept syllabes, dont le premier rime avec le quatrième. En d'autres termes, le troisième vers est la répétition du premier, et c'est le second qui n'a pas de rime. On a là un rythme de chanson populaire, très alerte, rendu plus alerte encore par cette répétition [4].

En combinaison, l'heptasyllabe se rencontre surtout mélangé au vers de trois syllabes ; ses autres emplois sont rares. A peine pouvons-nous noter une combinai-

[1] *Isclo*, p. 122.
[2] Id., 324.
[3] *Isclo*, p. 94.
[4] V. aussi *Armana*, 1902, p. 32, un sonnet en heptasyllabes.

son avec les vèrs de six syllabes et de cinq syllabes, dans la strophe suivante :

En Arle, au tèms di Fado,
Flourissié
La rèino Ponsirado,
Un rousié !
L'emperaire rouman
Ié vèn demanda sa man ;
Mai la bello en s'estremant
Ié respond : Deman ![1]

Une combinaison avec le vers de cinq syllabes, dans cette strophe :

Boufo, au siècle mounte sian,
Uno auro superbo,
Que vòu faire rèn qu'un tian
De tóuti lis erbo :
Nàutri li bon Prouvençau,
Aparan lou viéi casau
Ounte fan l'aleto
Nòsti dindouleto ![2]

et c'est, d'ailleurs, tout simplement l'air que fredonne Alceste à Oronte :

Si le roi m'avait donné
Paris, sa grand'ville...

Mais nous l'avons dit, c'est de la combinaison de l'heptasyllabe et du vers de trois syllabes que Mistral tire ses effets les plus heureux : c'est le refrain du *Cant dóu Soulèu*, cité plus haut, et c'est surtout le fameux *Lioun d'Arle*, dont le rythme a tant d'allure :

Desempièi que Diéu me gardo
Sus la terro di vivènt,

[1] *Iòclo*, p. 86.

[2] *Iòclo*, p. 44. V. aussi une combinaison de l'heptasyllabe avec le vers de six syllabes et de quatre syllabes. *Iòclo*, 1re édition, 1876, p. 434, poème supprimé dans la seconde édition.

I'a'n lioun que me regardo
Emé li dos narro au vènt.
Lou cassaire que champèiro
Noun clapèiro
Lou gimerre roucassié,
Car es un lioun de pèiro
Agrouva sus Mount-Gaussié [1]

C'est encore un très gracieux poème des *Oulivado*, où le poète chante la beauté de la femme :

Qu'es la perlo
Qu'en bousserlo
Se coungreio au founs di nais,
Se noun briho.
A l'auriho
D'Afroudito que ié nais !... [2]

C'est un poème très vif des *Isclo d'or*, qui raconte l'aventure d'un chevalier chrétien, prisonnier des Sarrazins, et qui fait vœu de suspendre sa chaîne aux pieds de la Vierge, si jamais il retourne dans sa patrie de Moustiers. Le refrain, d'un rythme très net, traduit à merveille l'élancement de la prière :

Presounié di Sarrasin,
Engimbra coume un caraco,
Em'un calot cremesin
Que lou blanc soulèu eidraco,
En virant la pouso-raco,
Rico-raco,
Blacasset pregavo ansin :
A ti pèd, Vierge Mario,
Ma cadeno penjarai,
Se jamai,
Tourne mai
A Moustié, dins ma patrio ! [3]

Enfin c'est une strophe encore plus compliquée, trop

[1] Ibid. p. 314.
[2] V. p. 156, *A Evo*.
[3] *Isclo*, p. 130, *La Cadeno de Moustié* ; V. aussi *R. Jano*, Acte II, Sc. v, p. 94. La Chanson du page, strophe en quatre vers, 2 heptasyllabes, 1 vers de 3 syllabes, 1 heptasyllabe.

longue pour avoir été reprise plus d'une fois et qui constitue surtout un divertissement rythmique, correspondant à la fantaisie du sujet :

Asseta sus li boufet,
Lou Cat miaulo : « Quouro dinon ?
La grand dor sus soun caufet,
Li chatouno eila badinon
En charrant sus lou lindau :
Anen, dau !
Que se duerbe un pau l'armàri !'
Noum d'un gàrri,
Iéu ai fam...
Quau tafuro ?
Uno furo ?
Pesqui pas ! quauque tavan.
Pèr cassa voste ratugno,
De-countugno
Bóule lou mouloun de blad ;
Iéu neteje vòsti plat,
Vous escure la padello,
Pièi vous fau la bello co...
E vous-autre, pèr acò,
Me dounas de regardello ? »

Cat !
La vièio crido,
Cat !
Te farai courre bourrido. [1]

Fantaisie, élan, gaîté, hardiesse, indignation, tels sont les sentiments qui correspondent à l'emploi de l'heptasyllabe dans le lyrisme de Mistral. Ici encore il y a une juste correspondance entre le rythme et l'émotion, là encore beaucoup de tact dans la combinaison des vers, un grand sens de la mesure, là encore une diversité continuelle... [2]

[1] *Isclo*, p. 336; La Founfòni de l'oustau. V. aussi *Armana*, 1916, p. 100.

[2] A signaler l'emploi du vers de sept syllabes dans un poème à Blanche de Bourbon, publié par l'*Armana* de 1874 et non recueilli par Mistral dans l'édition définitive des *Isclo*.

V

Le vers de six syllabes est un vers peu usité dans la poésie française, mais, si l'on y réfléchit bien, il devait être aimé de Mistral, car c'est un vers populaire. Populaire, en effet, puisqu'il est, peut-on croire, à l'origine de l'alexandrin, l'alexandrin n'étant que le total de deux vers de six syllabes, comme semble le prouver la liberté qu'ont prise les poètes du moyen âge de laisser une muette de trop à l'hémistiche.

Mistral emploie donc assez fréquemment le vers de six syllabes, soit à l'état pur, soit en combinaison avec d'autres vers, non point sans doute pour ses poèmes les plus importants, mais pour de petites pièces, ou plus souvent encore pour des chansons.

Lorsque le vers de six syllabes est employé à l'état pur, il est une précaution que doit prendre tout poète avisé : c'est de donner au premier vers une rime féminine, afin qu'il ne puisse se fondre avec le second et donner ainsi un alexandrin. Cette précaution Mistral manque rarement de la prendre. Il l'omet pourtant une fois dans *Lis Oulivado*, et donne ainsi la strophe et le refrain suivant :

Au noum de Diéu vivènt
Emai de Santo Estello,
Au noum de Diéu vivènt
Fasen ço que devèn.

Vai lèu, bailèro, lèu,
Bailèro, lèu, bailèro,
Vai lèu, bailèro, lèu,
De soulèu en soulèu [1]

[1] *Ouliv.*, p. 50.

Et sans doute la qualité des rimes, leur richesse marque ici le rythme de façon suffisante pour qu'on ne puisse faire à Mistral un grave reproche de cette construction strophique.

Une autre fois la strophe est formée simplement par la succession de deux vers à rimes féminines et de deux vers à rimes masculines :

Escouto que te digue
Fasié moun ouncle Guigue,
Vau mai un bon counsèu,
Mignot, qu'un bon bacèu ![1]

Ici les deux vers à rimes féminines, qui ne peuvent se fondre en alexandrin, donnent nettement le rythme de six syllabes, et les rimes très riches généralement des deux vers à rimes masculines confirment cette impression. Par deux fois Mistral emploie cette disposition tout-à-fait originale [2] et les deux fois dans *Lis Oulivado*. Dans *Lis Isclo d'or* il avait adopté la disposition plus connue, de quatre vers à rimes croisées, la rime féminine précédant la rime masculine :

Moun fiéu, à la journado
M' avise que vas plan,
E vers li bouissounado
Siés toujour barrulant [3].

La même disposition de rimes se retrouve dans un sonnet écrit par Mistral en vers de six syllabes [4].

Mistral combine ce vers avec l'alexandrin, nous l'avons vu déjà, dans l'intention classique d'alléger la

[1] *Oulivad.*, p. 112.
[2] *Oulivad.* p. 12.
[3] *Isclo*, p. 24.
[4] *Isclo*, p. 404 ; *Armana* 1905, p. 56 ; 1877, p. 67 ; 1911, p. 28 : les quatrains adressés à Frédéric Charpin et Antoinette de Seyne ; p. 27, aux aviateurs de la Crau et à Ch. Maurras.

strophe[1]; il le combine avec le décasyllabe pour donner une impression de mouvement, comme dans *Lis Enfant d'Ouzfiéu*[2] ou de langueur, en le faisant suivre du vers de quatre syllabes, dans la strophe déjà citée:

S'ès enanado alin, ma douco amigo,
E iéu desespera,
Fau que ploura... [3]

A vrai dire, le décasyllabe étant coupé à la sixième syllabe, on a une strophe composée de deux vers de six syllabes, et de deux vers de quatre syllabes, dont les deux derniers seulement sont rimés.

Avec les vers de neuf syllabes Mistral combine une seule fois le vers de six, encore est-ce un refrain de chanson nuptiale :

D'abord que vuei maridan Pauloun,
Embriaguen-nous tóuti !
La farandoulo emé li viouloun
Pièi toumbara d'aploumb ! [4]

Avec l'octosyllabe la combinaison aussi est rare, et nous l'avons étudiée plus haut[5]. Avec le vers de sept syllabes aucun exemple, avec le vers de cinq un seul, dans *Lis Oulivado* avec la strophe suivante :

Jóusé di Grameniero,
Aquéu bedigas,
Au founs de sa feniero
Dor coume un soucas;
E tant que la niue duro

[1] V. *Isclo*, pp. 228, 260, 380, 422, 484. V. aussi *Armana*, 1913, p. 40, deux alexandrins encadrant deux vers de six syllabes.
[2] *Isclo*, p. 32.
[3] *Isclo*, p. 360.
[4] *Isclo*, p. 442.
[5] *Isclo*, p. 380.

Fai rèn que sounja
Que li figo maduro
Es un bon manja [1]

Par contre, Mistral combine très souvent le vers de six syllabes avec le vers de quatre ; nous en avons vu un exemple dans la strophe déjà citée :

S'es enanado alin, ma douço amigo...

et nous avons remarqué que de la sorte on aboutissait au rythme du décasyllabe coupé à la sixième syllabe.

Mais pour empêcher cette confusion, Mistral met souvent une rime féminine à son premier vers, ainsi dans cette forme strophique :

Tout en batènt la duno
E lis estèu,
Ai rencountra'no bruno
En un castèu :
La porto èro barrado,
Mai quauco fes
La bello, enfenestrado,
Prenié lou fres. [2]

De même dans ce refrain :

Ounour à nòstis àvi
Tant sàvi, tant sàvi,
Ounour à nòstis àvi
Qu'aven pas couneigu ! [3]

Et dans celui-ci :

Canten lou gèni
De la terro de Diéu
Qu'acò's lou Fèni
De-longo renadiéu. [4]

[1] *Oliv.*, p. 178.
[2] *Iòclo*, p. 348.
[3] *Oliv.*, p. 20.
[4] Ibid., p. 86.

et dans cette strophe qui débute en vers de six et finit en vers de sept syllabes :

Boudiéu ! Nourado,
Vuei coume sèntes bon !
Dins la courado
Toun flaire me respond.
La farigoulo
Mendrigoulo,
Caucigado pèr li groulo
De Janeto e de Martoun
Quand pasturgoun si moutoun,
Nous perfumo li petoun[1].

Même début de strophe dans le chant des *Festo Vierginenco,* où le vers de six syllabes est maintenu jusqu'à la fin :

Cantèn la glòri
E l'ounour dóu païs
E sa belòri
Que tóuti rejouïs :
Li chato de quinge an,
Es lou fiò de Sant-Jan
Que briho sus l'autour
E fai lume à l'entour[2].

J'ai trouvé cette strophe, à peu de chose près, employée dès 1815 par Joseph Arnaud, cordonnier à l'Isle, auteur d'un recueil de Noëls provençaux et français.

[1] *Oulivo.*, p. 128.

[2] *Oulivo.*, p. 70. Cette strophe est copiée sur la chanson populaire : *Li Toundèire d'Avé.* V. *Oulivo.*, p. 237 et *Armana* de 1873 :

Sian uno troupo
De toundèire d'avé
Que pèr la coupo
Avèn de fort pougnet.
Anaren à la Crau
Toundre li capitau :
Sabèn noste mestié
Coume de bons oubrié.

Voici le début de ce Noël:

Sans plus attendre
Préparons un présent,
Allons nous rendre
Vers Jésus-Christ naissant;
Prêtez, charmantes fleurs,
Vos plus vives couleurs,
Faites à tous comprendre
Que vous donnez vos cœurs,
Sans plus attendre...[1]

Quelquefois la strophe est simplement de quatre vers, comme celle-ci dans le chant de noces de la Félibresse Bremonde :

Dono Ramoundo,
Regnavo, à passa tèms,
Mai tu, Bremoundo,
Siés rèino dóu printèms[2].

D'autres fois encore la strophe s'allonge :

Fiéu de Maiano,
S'ère vengu dóu tèms
De Dono Jano,
Quand èro à soun printèms
E soubeirano
Coume èron autre-tèms,
Sènso autro engano
Que soun regard courous,
Auriéu, d'elo amourous,
Trouva, iéu benurous,
Tant fino cansouneto
Que la bello Janeto
M'aurié douna 'n mantèu
Pèr pareisse i castèu...[3]

[1] V. *Nouveau recueil de Noëls provençaux composés par le sieur Jh. Arnaud, cordonnier à l'Isle, 2 février 1815.* A *Carpentras*, p. 50.

[2] *Isclo*, p. 472.

[3] *Isclo*, p. 141.

Enfin il arrive que Mistral néglige la précaution de mettre d'abord la rime féminine, se fiant à la richesse de sa rime masculine pour faire sentir la séparation des vers. Ainsi cette strophe d'un de ses chants les plus célèbres :

Nautre, en plen jour
Voulèn parla toujour
La lengo dóu Miejour,
Vaqui lou Felibrige !
Nautre en plen jour
Voulèn parla toujour
La lengo dóu Miejour,
Qu'acô's lou dre majour[1].

Par contre, citons celle-ci également célèbre :

Lou jour de Santo Estello
I'a cinquante an d'acò,
Lou crid que despestello
Boumbiguè tout-d'un-cop,
A soun resson,
O bello deliéuranço !
Tout lou Miéjour de Franço,
Esparpaiè soun som ![2]

[1] *Ouliv., La Respelido*, p. 34.

[2] *Ouliv., Lou Cinquantenàri dóu Félibrige*, p. 92.
Comme je l'ai déjà fait remarquer, cette strophe est bâtie de l'aveu même de Mistral, sur une chanson de Gilles Durant (1550-1615) :

« Charlotte, si ton âme
Se sent ore allumée
De cette douce flamme
Qui nous force d'aimer,
Allons contents,
Allons sur la verdure,
Allons, tandis que dure,
Notre jeune printemps... »

Notons encore le refrain de la *Coupo* dans *Lis Isclo d'or* :

Coupo santo
E versanto
Vuejo à plèn bord,
Vuejo à bord
Lis estrambord
E l'enavans di fort ! [1]

Beaucoup plus rare est la combinaison du vers de six syllabes avec celui de trois. En voici un exemple au début d'une strophe déjà citée :

En Arle, au tèms di Fado,
Flourissié
La rèino Pounsirado
Un rousié ! [2]

Et voici la combinaison du vers de six syllabes avec celui de trois et aussi de deux :

Margai de Vau-Meirano,
Trefoulido d'amour,
Davalo dins dans la plano,
Dos ouro davans jour.
En descendènt la colo,
Es folo ;
Ai bèu, dis, lou cerca,
L'ai manca...
Ai ! tout mon cor tremolo [3].

On voit donc que Mistral a su faire du vers de six syllabes l'élément rythmique de plusieurs chansons célèbres, soit en l'employant seul, soit en le combi-

[1] *Isclo*, p. 38. Dans la *Rèino Jano* la chanson des mariniers (Acte IV, Sc. 3) est composée en vers de six syllabes, strophe de 4 vers à rimes croisées, le refrain comporte trois vers de six syllabes, coupés par un vers de quatre.

[2] *Isclo*, p. 86, et plus haut toute la strophe.

[3] *Isclo*, p. 72.

nant avec d'autres vers, mais surtout avec celui de quatre syllabes. Malgré le peu d'étendue de ces vers ses rimes sont toujours très riches, parce que, sans doute, il est plus facile de rimer en provençal qu'en français, mais aussi parce qu'il est un artiste et qu'il ne se contente pas de l'à-peu-près [1].

VI

Mistral emploie rarement à l'état pur le vers de cinq syllabes ; c'est à peine si nous le rencontrons quatre fois dans son œuvre, trois fois dans *Lis Isclo d'or*, une fois dans *Lis Oulivado*.

C'est ou bien une strophe de quatre vers pour indiquer un mouvement d'eau courante :

S'entènd pèralin
L'aigo que lalejo
E batarelejo
Darrié lou moulin [2].

ou bien des strophes de huit vers différemment agen-

[1] Citons aussi le chant des Vénitiennes dans *Lou Pouèmo dóu Rose* (Ch. IV, 42) en strophes de quatre vers de six syllabes, la rime féminine étant la première et le chant du Troubadour Aufan dans la *Rèino Jano* (Acte III, Sc. 3) en strophes de huit vers de six syllabes à rimes croisées avec un refrain de quatre octosyllabes à rimes croisées.

[2] *Isclo*, p. 302.

cés et rimés, qui expriment la joie nuptiale, telles que celle-ci :

Cantèn la nouvieto,
Cantèn Marieto,
Car fai bon cantá
Amour et bèuta ;
Roso vierginenco,
Perlo avignounenco
Aro ès lou moumen
Dóu courounamen [1].

ou la grâce d'un portrait de femme :

O Coumtesso gènto,
Estello dóu Nord
Que la nèu argènto,
Qu'Amour frise en or,
O fadeto sauro
Que lou regard béu,
Coumprene que l'auro
Jogue émé toun pèu [2].

Et dans *Lis Oulivado,* pour un effet de mélancolie, la strophe est tout entière en rimes féminines :

Quand iéu m'ensouvène
De Madamo Lauro,
Me sèmblo que vène
Amourous de l'auro :
Despièi que noun trèvo
La font de Vau-cluso,
La calour i'es grèvo,
La roco i'es nuso [3].

[1] *Isclo*, p. 452.
[2] Ibid., p. 496.
[3] *Oulív.* p. 164.

Enfin voici une combinaison que j'ai déjà signalée au Chapitre III, par. I :

Rèino di felibre
De toun gai empèri
Assetado au trone
Dins ta cour d'amour,
Subre li gelibre,
Subre li tempèri,
Qu'eslùcio o que trone
Rèsto en bello imour[1].

En combinaison Mistral emploie plus souvent le vers de cinq syllabes, jamais avec l'alexandrin, selon un sentiment juste de la mesure non plus qu'avec l'octosyllabe, une fois avec le décasyllabe [2], deux fois avec l'heptasyllabe [3], une fois avec le vers de six syllabes, une fois avec le vers de quatre syllabes, dans le refrain de la chanson nuptiale de Ranquet, où la strophe, nous venons de le voir, est en vers de cinq syllabes :

Vaqui perquè,
Vaqui perquè,
Bruno bloundinello,
Emé Ranquet
Toun amiguet,
Fas lou pèd-cauquet !
Vaqui perquè,
Vaqui perquè,
Bloundino brunello,
Emé Ranquet
Toun amiguet,
Portes lou bouquet[4].

[1] *Armana*, 1903, p. 16.

[2] V. plus haut la strophe citée de *Jan de Gonfaroun*, *Isclo* p. 110.

[3] V. plus haut strophes de *Li bon Provençau*, *Isclo*, p. 44, et de *Lou Porto-Aigo*, ibid., p. 86.

[4] V. *Isclo*, p. 452.

Enfin citons un emploi avec le vers de trois syllabes, dans la strophe suivante :

An viscu,
An tengu,
Nosto lengo vivo ;
An viscu
An tengu
Tant coume an pouscu [1].

et deux emplois avec le vers de deux syllabes dans ce refrain :

La luno bardano
Debano
De lano [2].

la strophe du poème étant en vers de cinq syllabes, et dans le refrain de la *Reѕpelido* :

La maire Prouvenço qu'a batu l'aubado
La maire Prouvenço que tèn lou drapèu
L'a panca crebado
La pèu
Dóu rampèu [3].

Nous avons plus haut analysé la véritable valeur de cette strophe.

Léger, rapide, donnant la sensation du balancement, parfois un peu mélancolique, quand il s'appuie sur des rimes féminines, le vers de cinq syllabes est employé par Mistral, comme les autres, avec une parfaite intelligence de sa valeur et des sentiments qu'il peut exprimer.

[1] *Oulivo.*, p. 20. Il faut citer encore l'emploi du vers de cinq syllabes dans la prière de Mireille aux Saintes-Maries. (*Mirèio*, Ch. x) en strophes de cinq vers, les rimes féminines précédant les masculines, et dans la *Rèino Jano* (Acte v, Sc. 6 et 8) pour une sorte de chœur à plusieurs voix en strophes de huit vers de cinq syllabes à rimes croisées, les rimes féminines précédant les masculines.

[2] *Iѕclo*, p. 302.

[3] *Oulivo.*, p. 34.

VII

Au-delà du vers de cinq syllabes, les vers plus courts ne sont guère que des vers de soutien ; c'est ainsi que Mistral les envisage, il ne les emploie jamais seuls.

Il combine le vers de quatre syllabes avec le vers de dix syllabes (une fois) [1], avec le vers de huit syllabes, assez fréquemment (8 fois) [2], pour certains effets de mélancolie, que nous avons analysés, avec le vers de six syllabes, et c'est un rythme de chansons, assez souvent repris (11 fois) [3], avec le vers de cinq syllabes une seule fois [4], avec le vers de trois [5] et de deux [6] une seule fois aussi...

Quant au vers de trois syllabes il est surtout combiné avec le vers de sept, et le vers de deux syllabes n'est jamais qu'un soutien, ou plutôt une fissure, assez rare, dans une strophe [7].

Ce qui résulte avant tout de cette analyse, c'est une grande impression de diversité. Sur les 111 poèmes des *Isclo* et des *Oulivado* nous venons de transcrire 61 combinaisons strophiques et encore n'avons-nous transcrit

[1] *Isclo*, p. 102.

[2] *Isclo*, pp. 10, 18, 32, 198, 290, 368, 374, 500.

[3] *Isclo*, pp. 38, 140, 350, 360, 472 ; *Oulivado*, pp. 20, 34, 70, 86, 92, 128.

[4] *Oulivado*, p. 452.

[5] Ibid., p. 38.

[6] Ibid., p. 290 ; v. plus haut les citations de toutes les strophes où entre le vers de quatre syllabes, à propos de chacun des autres vers qui entrent en combinaison avec lui.

[7] V. plus haut, strophes déjà citées.

que celles qu'il était difficile de faire comprendre autrement. Littéralement on peut dire que, mis à part quelques sonnets, les trois contes en décasyllabes, les trois poèmes en alexandrins à rimes plates, cités plus haut, Mistral n'a jamais employé deux fois le même rythme. Toujours par quelque détail de construction ou de rime un poème se distingue de l'autre. Par là, bien que sa forme très nette l'apparente aux Parnassiens français, il semble avoir réalisé l'idéal de nos symbolistes et vers-libristes, qui voulaient que le poète créât pour chaque poème une forme particulière. A chaque sentiment, à chaque pensée de Mistral correspond un rythme choisi généralement avec le plus sûr instinct pour obtenir le maximum d'effet.

Dans le choix des rythmes, la construction des strophes, la disposition des rimes, Mistral se révèle donc un artiste impeccable, dont la sûreté n'enlève rien à la fantaisie. Il supporte aisément la comparaison avec nos plus souples techniciens ; il pourrait encore en remontrer à Banville.

CHAPITRE IX

Les Sonnets

Mistral, comme tous les grands poètes français, s'est peu servi du sonnet. La forme en est étroite pour qui a dressé quatre grands poèmes épiques. Pour lui, le sonnet semble avoir été un petit poème de circonstance adressé à quelqu'un. C'est ainsi que se présentent à nous les onze sonnets des *Isclo d'or*, groupés dans une seule partie, et tous écrits pour une circonstance particulière. Dans *Lis Oulivado* sur six sonnets, trois seulement sont des poèmes indépendants de toute circonstance et de toute personnalité.

C'est dire que ces sonnets sont des œuvres de second plan dans le lyrisme de Mistral et qu'il n'est pas besoin d'insister longuement sur leur technique.

Si l'on s'en rapporte au critérium de Banville, d'après lequel le type de sonnet *abba, abba, ccd, ede*, est le seul régulier [1], Mistral n'a écrit aucun sonnet régulier ; mais cette affirmation est purement fantaisiste, car le plus beau type de sonnet n'est point celui de Banville, mais le pur sonnet italien, dans lequel les tercets sont établis sur deux rimes et non pas sur trois. On peut considérer comme des sonnets très réguliers le type *abba, abba, ccd, ccd*, et c'est celui qu'emploie Mistral une fois dans *Lis Isclo d'or* [2] et cinq fois dans *Lis Oulivado* [3]. C'est donc le type de sonnet auquel il s'est

[1] V. Banville, *Petit traité*, etc., p. 173.
[2] *Isclo*, p. 408.
[3] Ibid., pp. 33, 103, 173, 197, 209.

arrêté vers la fin de sa carrière. Mais au début il a traité le sonnet avec quelque fantaisie.

Fantaisie d'abord très limitée qui consiste à croiser les rimes des quatrains, au lieu de les établir embrassées, selon le type : *a b a b a b a b*. En ce genre, Mistral écrit cinq sonnets dans *Lis Isclo d'or*[1] avec des tercets du type : *c c d c c d* et un dans *Lis Oulivado*[2]. Encore faut-il remarquer que dans un des sonnets des *Isclo d'or*,[3] la fantaisie s'introduit dans les tercets par l'emploi de vers de six syllabes, selon ce type : 6+6+12, et de même dans le sonnet des *Oulivado*, la suite d'octosyllabes (le sonnet est écrit en octosyllabes) est rompue par l'emploi de deux alexandrins à la fin des tercets. En somme, c'est ici la hantise du rythme de *Mirèio*.

Nous rencontrons une fois dans *Lis Isclo d'or* la combinaison suivante : *a a b b a a b b c c d c c d*, peu usitée par les sonnettistes, car elle détruit le croisement des rimes dans les quatrains[4].

A deux reprises nous trouvons une combinaison intéressante, sur ce modèle : *a b c d a b c d d e f d e f*, ce qui consiste à bâtir deux quatrains et deux tercets sur les mêmes rimes qui ne riment pas entre elles[5].

Enfin, à deux reprises nous trouvons le sonnet italien où les tercets sont établis sur deux rimes seulement, selon la combinaison suivante : *a b a b a b a b c d c d c d* ou *c c d d d c*[6].

Jamais nous ne rencontrons le sonnet sur six rimes, le sonnet où les quatrains n'ont pas les mêmes rimes,

[1] pp. 410, 412, 418, 422, 424.
[2] p. 126.
[3] p. 422.
[4] p. 406.
[5] Ibid., pp. 404 et 420.
[6] pp. 414 et 416.

le sonnet dit libertin, et ce n'est pas étonnant, quand nous connaissons la facilité avec laquelle Mistral rime, et rimé excellemment [1].

Quant aux vers employés dans les sonnets, nous rencontrons l'alexandrin quatre fois à l'état pur et une fois mélangé avec le vers de six syllabes, dans *Lis Isclo d'or*, et cinq fois à l'état pur, une fois mélangé avec l'octosyllabe dans *Lis Oulivado*. Le sonnet en alexandrins est donc, selon l'usage, celui auquel s'arrête définitivement Mistral. Mais dans *Lis Isclo d'or*, sur onze sonnets nous en trouvons six écrits en d'autres vers, soit quatre en octosyllabes et deux en vers de six syllabes [2].

De ces quelques remarques nous pouvons conclure que le sonnet n'est, en somme, pour Mistral qu'un petit poème de circonstance, dans lequel il introduit de la fantaisie tout d'abord, non pour faciliter sa tâche, mais par désir d'originalité ; peu à peu, sans cultiver davantage le sonnet, il le traite de façon plus régulière, mais il ne semble pas que jamais il y ait attaché beaucoup d'importance. Son génie est ailleurs.

[1] Cependant il faut noter en ce genre un sonnet à Sextius Michel que Mistral n'a pas recueilli dans *Oulív.* ; v. *Armana*, 1902, p. 32. Il faut noter également le sonnet amusant à J.-B. Gaut, où toutes les rimes sont en gau, gaut, gaud ou caud. *Isclo*, 1re édition, p. 448.

[2] Ajoutons-y le sonnet à Sextius Michel, cité dans la note précédente, qui est écrit en heptasyllabes.

CHAPITRE X

Lou Pouèmo dóu Rose

Avec *Lou Pouèmo dóu Rose*, Mistral une fois encore renouvelle complètement sa manière ; au moment où l'on peut croire qu'il a tout dit sur la Provence, qu'il a épuisé tous les rythmes et qu'il songe au repos auquel son long effort et ses soixante années lui donneraient droit, le voilà qui donne le plus original peut-être de ses grands poèmes...

Sa vieillesse a su écouter les voix qui montent de la jeunesse de France ; en sa solitude de Maillane l'écho est parvenu jusqu'à lui des luttes lyriques qui agitent les cénacles parisiens ; au moment où les jeunes littérateurs français tentent de pousser la poésie dans le sens du mystère et du symbole et de réformer la prosodie en l'amenant à l'état de musique fluide, Mistral donne un grand poème bruissant et mystérieux comme le fleuve même qu'il prétend chanter et, hardiment, inaugure un système de versification dont on n'avait point d'exemple encore.

Elle est tout à fait curieuse, cette influence du symbolisme français sur le génie latin de Mistral, et, je crois, indéniable. Qu'on y songe : Mistral a connu Mallarmé qui fut, pendant deux ans (1863-65) professeur au collège de Tournon et pendant trois ans (1867-70), professeur au lycée d'Avignon; il est resté en correspondance avec lui. Or, chose bien caractéristique, de toutes les œuvres de Mistral, Mallarmé déclarait préférer

le *Poème du Rhône*, admirant surtout que Mistral eût trouvé là un des trois ou quatre grands thèmes absolus de la poésie [1].

Oui, par instants, il est mallarméen, il est sybillin, il est plein de mystère et de sous-entendus, ce Poème du Rhône, dont la compréhension n'est pas aisée pour tous et qui, pratiquement, ne pouvait devenir une œuvre très populaire dans les milieux où se recrute le Félibrige. Mais plus encore peut-être que le sens enveloppé, que la poésie un peu mystérieuse, ce qu'il faut en admirer, c'est la prosodie d'une hardiesse singulière et d'une parfaite réussite.

Je ne prétends pas, au reste, que cette prosodie ait été dictée à Mistral par les artisans français du vers libre ; il avait eu bien avant eux des exemples de vers blancs dans la versification catalane, qui lui était bien connue. Quand Victor Balaguer [2], le poète catalan, voulut écrire en provençal, il essaya du vers blanc, en terminant chaque vers par une syllabe féminine, ce qui est la technique même du *Rose* :

Flume que plan-plan debanes
Toun riban d'argènt, tis ausso
Luson un moumen, poulido,
I poutoun di souleiado ;
Lèsto, soun camin seguisson,
Dispareisson e s'escafon...

Mistral procède ainsi, mais, de plus, désireux d'imiter tout ce qui semblerait indiquer une rime mal réussie, il a soin d'exclure toute assonance, et de ne jamais placer la même voyelle finale ou tonique à la distance où cela pourrait donner la sensation de l'assonance [3].

[1] V. *Le Feu*, mars 1913. Ch. Chassé : *Mallarmé et la Provence*.
[2] V. *Armana provençau*, 1868, p. 39 ; v. même année pp. 43 et 55.
[3] V. E. Aude et Roman : Etude citée.

Mais une suite de vers de dix syllabes, qui n'ont pas de rimes et ne s'arrangent point en strophes, cela semble au premier abord une impossible gageure, cela semble condamner le poète à la monotonie la plus ennuyeuse ; en cette suite amorphe de vers blancs, où l'esprit va-t-il donc se ressaisir ?

Cette monotonie, disons-le tout de suite, Mistral ne l'a pas évitée, mais il ne voulait pas l'éviter, et plutôt il l'a recherchée, car elle lui était nécessaire pour donner la sensation du grand fleuve dont les eaux s'écoulent, toujours renouvelées et toujours identiques, semble-t-il. Aucun rythme ne pouvait mieux convenir à cette évocation que cette succession de vers décasyllabiques, qui n'ont même pas pour se distinguer les uns des autres le signal de la rime, et qui, pis encore, se terminent tous par une syllabe féminine. Le long bruissement d'un fleuve qui fuit le long de ses rives, voilà d'abord à quoi songe l'esprit bercé par la descente continue de ces sons atténués et fluides.

Qu'on y songe encore : le décasyllabe [1] fut le grand vers du moyen âge épique. N'était-ce pas remonter aux sources même de notre poésie que de lui redonner droit à la grande existence du poème, lui qui depuis

[1] MM. Aude et Roman (étude citée) voient dans le vers du *Rose* un hendécasyllabe, prétendant que les muettes en provençal se prononcent même à la fin du vers et donnent une syllabe de plus. A ce compte il faudrait soutenir que les alexandrins provençaux en rimes féminines ont treize syllabes. Un autre de leurs arguments est la liberté des césures apparentant le vers à l'hendécasyllabe italien, et tombant au milieu d'un mot, ainsi :

Au prat de fie | ro lou proumié | qu'arribo.

Ils n'ont pas songé que Verlaine avait écrit :

Mêle dans un immense pâmoison
(Poèmes saturniens).
Votre âme est un paysage choisi
(Fêtes galantes).
La moue assez clémente de la bouche
(Id.).

et bien d'autres vers construits très librement de la sorte.

le XVII[e] siècle français n'avait plus vécu que dans le madrigal ou la satire ?

Cependant Mistral a bien compris que le décasyllabe traité à la manière française, c'est-à-dire coupé de façon monotone, soit à la quatrième, soit à la cinquième syllabe, serait impossible à pratiquer, sans fatigue pour le lecteur, durant tout un long poème[1]. Il a donc pris avec le décasyllabe toutes les libertés que déjà s'était permises Verlaine et que réclamaient à Paris les jeunes poètes symbolistes ou mieux encore, se rapprochant des vraies affinités de la poésie provençale, il l'a traité comme les Italiens qui déplacent la césure de la façon la plus souple, si bien que son poème a l'allure rythmique de la *Divine Comédie*.

Ce n'était pas chez Mistral innovation complète ; dans la dernière partie du *Tambour d'Arcole*[2], il avait déjà traité le décasyllabe de cette libre manière, mais c'était en passant, pendant deux pages au plus ; maintenant c'est dessein bien arrêté et bien suivi.

Au fait, cette façon de manier le décasyllabe est plus légitime pour un long poème que pour une courte pièce ; car à la longue l'oreille s'habitue tellement au compte de dix syllabes qu'elle arrive à les dénombrer sans effort et sans que le repos de la césure identique soit nécessaire à ce décompte inconscient. De la sorte, le sentiment de la fixité se maintient, mais sans que le rythme devienne une ritournelle, grâce à la variété des césures ; le décasyllabe devient ainsi l'instrument le plus souple et le plus expressif, qui se plie à toutes sortes d'effets.

[1] Mistral a employé le décasyllabe coupé à la cinquième syllabe de façon constante dans la *Chanson du Bailli de Suffren (Mirèio*, Ch. I.)

[2] *Isclo*, p. 63.

Le décasyllabe du *Rhône* s'appuie sur deux césures principales : la césure à la quatrième, et la césure à la sixième syllabe. On obtient ainsi alternativement le rythme 4+6 ou 6+4. Il n'y a, somme toute, nulle difficulté pour l'oreille à passer de l'un à l'autre, car, du moment que ces deux éléments rythmiques restent toujours de la même longueur, leur interversion fréquemment renouvelée reste aisée à saisir et rompt la monotonie sans dérouter l'oreille.

Le mélange de ces deux coupes se fait d'ailleurs dans une proportion qui n'est pas toujours la même, et cette proportion semble varier très nettement suivant le sentiment que le poète veut exprimer.

La coupe à la quatrième syllabe donne une allure chantante, allègre et décidée, qui correspond aux sentiments de joie, d'élan, de vigueur, à la sensation de lumière, à l'espérance, au bonheur. C'est pourquoi les anciens poètes français ont coupé constamment le décasyllabe à la quatrième syllabe pour les œuvres légères ou satiriques ; ainsi fait Marot, ainsi fait Voltaire, ainsi font les chansonniers, comme Béranger. La coupe, toute moderne, du décasyllabe à la sixième syllabe imprime au contraire au vers un mouvement un peu lourd, un peu las, lui communique une démarche traînante et brisée, qui s'accorde naturellement à la sensation de lassitude, aux sentiments de tristesse et de désespoir.

Or, le fait est très sensible dans *Lou Pouèmo dóu Rose* ; si nous prenons le chant I, où il s'agit pour le poète de peindre les mariniers qui partent à l'aube de Lyon pour la descente joyeuse du fleuve, nous voyons que le nombre des vers coupés à la quatrième syllabe est dans ce chant le double à peu près du nombre des vers coupés à la sixième syllabe. On peut compter plus de deux cents vers (exactement 202), coupés à la

quatrième syllabe contre une centaine (108 exactement) coupés à la sixième syllabe ; une demi-douzaine de vers peuvent recevoir indifféremment l'une ou l'autre coupe.

Prenons ensuite le chant XII, où le poète veut peindre la remontée pénible du Rhône, par un gros temps de mistral, l'effort des chevaux et des charretiers, et ensuite la catastrophe, où s'engloutit le *Cabuzle*, heurté par le bateau à vapeur, catastrophe qui symbolise la fin de la vieille navigation rhodanienne ; nous voyons que pour adapter son rythme à tous ces sentiments pénibles, à cette grande tristesse, Mistral a renversé, inconsciemment sans doute, la proportion du chant I, et qu'ici le nombre des vers coupés à la sixième syllabe est double du nombre des vers coupés à la quatrième (236 contre 132), plus seize vers pouvant recevoir l'une ou l'autre coupe.

Remarquons de même que les cinq derniers vers du poème, où Mistral décrit les mariniers, attristés après la catastrophe, qui remontent vers Condrieu, sans rien dire, sont tous coupés à la sixième syllabe.

D'ailleurs, il ne faudrait point croire que ces deux coupes soient les seules ni qu'elles se présentent toujours de la même façon. D'abord Mistral ne se gêne point pour placer une de ces deux coupes à la pénultième d'un mot terminé par une muette. Ainsi dès le troisième vers de son poème nous lisons :

Es uno raço d'o | me caloussudo...

où de toute nécessité la coupe doit tomber sur l'*o* de *ome*.

De même au septième vers :

lé dauron lou cara | ge coume un brounze.

Un peu plus loin (p. 6) :

Si gatiha | von au calèu, pèr rire... [1]

Ce procédé extrêmement fréquent adoucit déjà la sécheresse qu'aurait la coupe toujours identique à la quatrième ou à la sixième syllabe ; en dissimulant cette coupe, il donne l'impression d'une variété plus grande.

En outre, ces coupes à la quatrième ou à la sixième syllabe, si elles subsistent presque toujours pour permettre au vers de s'établir harmonieusement, ne sont pas toujours les principales. Qu'on examine ces vers (page 6) :

Condriéu | en aquèu tèms | ero la maire
Di grand patroun | dóu Ro | se. | | Li basòfi
Di port de Vieno | | o de la Mulatiero
E li canut | flaugnard | | de la Crous-Rousso
Avèn bèu ié crida | « quiéu de pèu ! » | | Eli,
Bèn que pourtant | | li braio de basano
Fasien ana | | si dono ! emai si fiho
Coussado e fiero | | autant coume bourgeso.

On verra que sur les cinq premiers vers il n'y en a pas un qui ait la même construction rythmique. Mistral part de ce principe très juste que, dans un long poème qui conserve d'un bout à l'autre la même forme rythmique, on pourra toujours retrouver à l'oreille le rythme essentiel et que par conséquent toute variété, rom-

[1] Mistral, nous l'avons dit, n'est pas le premier à avoir employé cette césure ; les Italiens en avaient usé et Verlaine également, mais de façon plus exceptionnelle.

Notons aussi (*Armana*, 1911, p. 29) le quatrain suivant de Mistral :

De longo Natu(ro) reparo si perdo,
Lou germe de lon(go) vesèn renadiéu :
Esclamoundo tré(vo) dins la vau de Gerdo,
Reviéudon soun ver(be) Perbosc em' Estiéu.

qui semble écrit en vers de onze syllabes, mais qui en réalité grâce à l'élision qui se produit à la coupe, est écrit en vers de dix syllabes ou plutôt de cinq, dont la moitié seulement sont rimés.

pant la monotonie, sera une surprise agréable et non point déconcertante. Sur une trame identique il exécute, pour ainsi dire, les broderies rythmiques les plus variées, avec un doigté d'artiste très sûr de son art.

On peut dire d'un mot que Mistral coupe le décasyllabe du *Rhône* de toutes les façons, sauf une seule : il s'interdit absolument la coupe à la cinquième syllabe, et l'on voit aisément pourquoi. Couper le décasyllabe à la cinquième syllabe, c'est le diviser en deux tronçons égaux, alors que toute l'harmonie du poème mistralien repose sur le balancement de deux tronçons de longueur inégale, dont le plus long précède tantôt et tantôt suit le plus court. Le rythme pair 6+4 ou 4+6 est ennemi du rythme impair 5+5, et c'est pourquoi Mistral s'interdit avec raison ce dernier. D'autre part on a vu plus haut combien Mistral savait user de l'enjambement pour des effets qui ajoutent encore à la variété de son rythme.

En somme, telle quelle, la technique de ce poème est profondément originale, et elle parvient à l'originalité par l'extrême simplicité des moyens. Mais il fallait être bien sûr de la souplesse et de la sûreté de son art pour adopter une forme d'apparence aussi pauvre, aussi monotone et pour en faire à force d'habileté ce chef-d'œuvre technique qui étonne tous les connaisseurs de rythmes.

CONCLUSION

Ainsi donc la plus nette, la plus juste, la plus pure des techniques, la plus traditionnelle, sans que ce respect de la tradition empêche la liberté et l'innovation, la plus hardie parfois, sans que cette hardiesse rompe jamais avec l'héritage du passé poétique, qu'est-ce à dire sinon d'un mot la plus harmonieuse technique, où des qualités presque contradictoires se fondent et se fortifient l'une l'autre, la technique enfin la mieux appropriée à une poésie qui se rattache étroitement au passé, tout en gardant sa profonde originalité, — voilà ce qu'il nous faut admirer dans toute l'œuvre de Mistral.

Ces éloges, à la fin de cette étude, se présentent comme une conclusion naturelle ; ils ne sont point le fait d'un enthousiasme patriotique, d'une admiration convenue, ils jaillissent de l'étude elle-même. Quelle que soit l'opinion que l'on ait sur la valeur de l'œuvre de Mistral, sur sa portée, sur son avenir, il est une chose que l'on doit reconnaître, parce que ce n'est point affaire d'impression ou de sympathie, mais fait d'expérience ; Mistral est un admirable ouvrier en vers, un artiste que l'on peut comparer à tous les plus grands de toutes les littératures.

Sans doute un don naturel, que nous avons constaté, servi encore par les facilités que lui offraient une langue, une prosodie, une orthographe très libres, lui a permis de manier les vers avec une aisance souveraine ; mais il reste encore à son honneur que de cette aisance il n'a jamais abusé. Ce n'est point un virtuose ;

nous ne trouvons point chez lui les fantaisies où se complait un Banville ou même parfois un Victor Hugo, jamais il ne s'amuse à des jeux de cette sorte. La poésie est pour lui affaire trop sérieuse ; sur ce point il est disciple de Lamartine, mais la molle facilité de la prosodie lamartinienne, il a su s'en détourner avec un sûr instinct, avec le sens latin, héréditaire en lui, de la règle nécessaire à l'harmonie. Par son sérieux, par la sûreté de sa technique, par son habileté probe, c'est plutôt, je l'ai dit déjà, à Leconte de Lisle, son contemporain, qu'il ferait songer ; mais d'autre part, il est plus varié, plus souple, plus populaire que celui-ci, moins hiératique. Et c'est bien ce mélange de hardiesse populaire et de profonde culture qui fait la valeur vraie de sa technique comme celle d'ailleurs de sa poésie.

Nous n'avons donc à le comparer à nul autre poète ; fond et forme, il est original, et cela dès ses débuts, chose rare. La strophe de *Mirèio*, c'est à vingt-deux ans qu'il l'invente, et nul autre n'a su depuis la manier avec sa magnifique maîtrise. Cette strophe, elle semble parfaite dès le début, et cependant du commencement à la fin de son poème il trouve moyen de l'assouplir encore, et dans *Calendau* un progrès nouveau s'affirme. Entre temps il donne à son lyrisme populaire les formes les plus variées, les plus imprévues, combinant dans une heureuse proportion la tradition et l'invention, et quand il veut faire encore un long poème, c'est une nouvelle forme, plus simple, qui s'impose à lui, pour un sujet de moindre envergure, l'histoire de la petite *Nerto*. Plus tard, quand on croit qu'il doit avoir épuisé tous les rythmes, il étonne encore ses lecteurs par la technique subtile et fuyante de ses décasyllabes, pareils au mouvement glissant de ce grand fleuve dont il veut peindre l'antique batellerie. Enfin à mesure

qu'il vieillit et qu'il perfectionne son art, il atteint une simplicité toujours plus savoureuse et sa métrique dans *Lis Oulivado* devient de plus en plus pure et nette comme son expression elle-même.

Une seule fois, en sa longue carrière, il accepte pour une tragédie le moule traditionnel que la littérature française lui donne, et cette fois-là il est moins bien chez lui, il est moins lui-même, il fait une œuvre honorable, fond et forme, mais où ni le fond ni la forme ne jaillissent véritablement des profondeurs de son âme poétique.

Cette erreur n'importe point ; elle ne dérange point le beau développement de cette technique robuste et gracieuse tout ensemble ; comme des oliviers poussés en pleine terre ses poèmes dressent des rameaux délicats sur le bois robuste des branches noueuses, rattachées au tronc solide, ou mieux encore, on songe, en les examinant de près, en les palpant, pour ainsi dire, d'une main attentive, à ces meubles d'autrefois sculptés en plein chêne, où la solidité du bois accusait encore la finesse du travail ; l'artiste patient qui l'exécutait faisait sans hâte son œuvre dans une petite ville, avec la conscience qui récompense le bon ouvrier : mais il avait droit au titre de maître.

TABLE DES MATIÈRES

Pages

Introduction 9

Chapitre Ier. — L'hiatus, la contraction, l'élision, les consonnes euphoniques 13

Chap. II. — La valeur des syllabes 30

Chap. III. — Les rimes 35

Chap. IV. — La prose rythmée 60

Chap. V. — La strophe de *Mirèio* 66

Chap. VI. — L'assouplissement du rythme : enjambements et césures 85

Chap. VII. — La musique du vers : assonances et allitérations 101

Chap. VIII. — Les rythmes lyriques 108

Chap. IX. — Les sonnets 147

Chap. X. — *Le Poème du Rhône* 150

Conclusion 158

Mistral, Frédéric
Author Ripert, Emile
Title La versification de Frédéric Mistral.
143210
L Prov.
M6787
.Yr
DATE.
NAME OF BOR

University of Toronto
Library

DO NOT
REMOVE
THE
CARD
FROM
THIS
POCKET

Acme Library Card Pocket
Under Pat. "Ref. Index File"
Made by LIBRARY BUREAU